16 (40)
30 aug. 1973

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI



IULIA HĂLĂUCESCU „GOLF"

pămînt românesc

Acest pămînt ne-a vegheat nașterea
Și ne-a învățat să spunem părinților pe nume,
Acest pămînt ni-e viață, credință și suflet,
Ni-e lumina și adevărul în lume.

În acest pămînt ne semănăm grîul
Și ne zidim străbunii să-i vegheze memoria,
Acest pămînt inimile noastre l-au învățat să cînte
Și el ne-a învățat să avem acasă istoria.

Viu este sîngele vărsat pe acest pămînt
De la Decebal la insurecția biruitoare,
E sîngele istoriei noastre, sîngele sfînt
Ce-n ochiul absolut al memoriei niciodată nu moare.

Acest pămînt ne-a crescut drumul spre soare,
Ne-a deschis a frunții zare de zbor,
Acest pămînt ni-e patria socialistă —
Destin comunist în românesc tricolor.

Acest pămînt ne-a vegheat nașterea
Și ne-a învățat să spunem părinților pe nume,
Acest pămînt ni-e viață, credință și suflet,
Ni-e lumina și adevărul în lume.

Vasile CONSTANTINESCU

criticul și viața imediată

Că din pura fantezie nu iese nimic și că scriitorul trebuie să absoarbă cît mai multă *viață* — e o idee care s-a impus. Că un bun critic nu e altceva decît un foarte intelectual scriitor, iar e limpede. Totuși, despre relația dintre critic și viața imediată s-a vorbit mai puțin. Mai rezistă încă mentalitatea — și o profesează nu spirite de duzină — că el, criticul, nu circulă decît de la o copertă la alta, că el, criticul, e un soi de ermit pe tărîmuri livrești, un dedat al literei, pe care soarele nu-l arde, ploile nu-l bat, iar exteriorul nu e pentru el decît o uriașă librărie.

Iată o exagerare soră cu falsul. Pasiunea vitală, acaparantă a criticului, da, sunt cărțile. Lectura e viciul său, suficient pedepsit prin antipatiile și inimicițiile ce-și provoacă. Tomurile sînt hrana sa, mai patetic spus: respirația sa. Dar numai cu aer nu se trăiește. Cine știe doar cărți nu știe nimic, e ca și cum ar fi inhalat doar arome de mîncăruri. Critica e un amestec de lirism cu realism (lirismul stînd în transfigurarea operei prin prisma ta — realismul în corectitudinea judecății axiologice). Or, pentru acesta din urmă, pentru realismul analizei și verdictului critic, e nevoie de o *suprafață* sau măcar de un *punct de reper*. Citesc un roman care se petrece printre medici, într-un spital. Dacă eu nu știu nimic despre acești oameni, despre dilemele lor profesionale, morale, despre genul și ritmul lor de viață, cum voi discuta optica autorului? Cum voi hotărî dacă romanul nu e idilic, roz sau dimpotrivă, cinic, crud? Critica e o confruntare a idealului cu realul (idealul estetic și cartea în chestiune), dar, în subsidiar, și o confruntare a realului brut cu realul fictiv. Tocmai pentru a desluși, estetic, *transfigurarea*, se cere să cunoști nu doar punctul de sosire, ci și pe cel de plecare. Cine n-a trăit la țară măcar un an n-a înțeles decît jumătate din geniul *Moromeților*.

Citim încă articole critice care dau impresia că autorii lor trăiesc parcă undeva, într-un submarin, de unde, printr-un hublou, nu văd decît tot soiul de mirifice jocuri de culoare sau peștișori exotici, dar ignoră că plutesc într-un ocean agitat, pe ale cărui valuri sunt vase cu oameni care-și trăiesc viața în risc, trepidanță și efort. Există critici, foarte stimabili intelectualicește, care te lasă să crezi că s-au născut în eprubetă, au copilărit în seră și viețuiesc în formol. Ei citesc cărțile ca pe niște mesaje din eter, ale unor ființe fără chip și nume, dintr-un loc fără granițí și un timp fără an.

Pentru noi, un adevăr e sacru: cîtă viață, atîta artă.

Nu există om care să citească un roman pentru, știu eu, *tehnica raccourciului* de acolo, o poezie pentru perfecțiunea *rimelor*, o dramă pentru *ritmul* replicilor. Acestea toate sunt *după*. Suntem avizi de Eminescu pentru fiorul cosmic din cuvîntul său, pentru fiorul etnic, pentru fiorul erotic. Ne odihnim în Caragiale (vorba unui gînditor român) pentru că ne fascinează cîtă omenime și cîtă omenie a știut să vadă „nenea Iancu". Înaintea setei de frumos pur, literatura satisface setea omului de sine însuși. Orice operă e, la urma urmei, o depoziție despre condiția umană, la anume oră, într-un anume tărm de lume. Deschizînd o carte, criticul are de dat seamă despre ce ființe o locuiesc, „ce voiau acel popor", cine cu cine, ce cu ce se înfruntă în acele pagini. (Îmi amintesc că, în cinematografele copilăriei noastre, fie că se dădeau filme despre războiul vikingilor cu briții, fie că se proiectau imagini din lupta papuașilor cu patagonejii, toți țăndăreii din sală se întrebau unii pe alții febril și invariabil: „care-s ai noștri, care-s dușmanii?"). O astfel de întrebare, firește pe alt plan și cu alte sensuri, nu e străină de munca criticului. Există în societatea noastră, în ascensiunea spre tot mai bine, conflicte, nu antagonice, o știm, dar nu foarte blînde unele. Ele pătrund în proza acestor ani. E de datoria criticii să le aibă în vedere, pe viu și în pagină.

Criticul care nu trăiește el însuși intens și în variate compartimente ale existenței, care nu asimilează multiple și adînci experiențe, ca să poată stabili radial raporturi, e un orb.

Citeam deunăzi o cronică, subțire compusă, la un roman cu tăioase probleme sociale și politice (pot preciza, e vorba de *Ore de dimineață*). Mă frapa inocența, ca să spun așa, a criticului. Cartea vorbea de abuzuri săvîrșite cîndva, în numele, și, în fond, împotriva unor idealuri nobile, de oameni nedreptățiți, de atitudini politice eronate datorate unor mentalități poncifarde, rigide. Criticul, surd la aceste vibrații, o comenta ca pe un pastel. Iată o flagrantă inadecvare. Bine intenționat în esență, criticul comitea o escamotare, o ardere a etapelor. Căci, mai ales în proză, nimic nu poate fi *frumos* dacă nu e *adevărat*.

(continuare în pag. 11)

George PRUTEANU

în celelalte pagini:

evenimentul

de la 15 la 30

Acest început de toamnă vestește, într-un vechi și mereu nou și bogat ritual, coacerea pîinii din prima recoltă a acestui an hotărîtor al cincinalului. Se apropie culesul în podgoriile țării, iar soarele își aruncă sulițele de lumină și căldură peste întinsele arături de toamnă. Sînt ceasuri în care brazdele adînci și groase ale ogoarelor învăluie cerul țării cu mireasma reavănă și de taină a semințelor. Încă de pe acum se anunță tumultul unui nou an școlar pentru că, oricum, vacanța cea mare e pe sfîrșite, iar întîia zi de școală bate la ușă.

Avem sufletul încărcat de bucuria marei sărbători naționale, pe care am întîmpinat-o și am omagiat-o într-o puternică manifestare a unității noastre în jurul Partidului Comunist.

Acest început de septembrie ne găsește prinși intr-o muncă neobosită și rodnică pentru înfăptuirea tuturor obiectivelor și sarcinilor asumate în acest an. În marele cîmp al muncii și al întrecerii socialiste distingem pregnant abnegația cu care constructorii și montorii de pe toate șantierele țării dau viață însuflețitoarei chemări pe care secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a adresat-o lor și tuturor celor care concură la înfăptuirea planului național de investiții pe acest an : recuperarea rămînerilor în urmă și organizarea unui ritm intens de lucru în vederea realizării integrale a planului de investiții pe 1973.

Colectivele de constructori și montori, muncitori, ingineri și tehnicieni sînt angajate, astfel, în cîștigarea unor înalte și eficiente ritmuri de producție, într-o mare întrecere pentru urgentarea punerii în funcțiune a obiectivelor economice prevăzute pentru acest an. În această puternică efervescență a muncii și a hărniciei se descopăr tot mai multe surse și resurse materiale și spirituale care să faciliteze îndeplinirea întocmai a sarcinilor de investiții și a angajamentelor, conform graficelor. Pe măsura creșterii ritmului și a calității muncii se anunță noi și noi recuperări, astfel că pe șantiere de la un capăt la altul al țării, sfîrșitul lui august a însemnat și sfîrșitul restanțelor.

În această lună, la 15 august, presa noastră comunistă și-a sărbătorit tradiționala ei zi printr-o vie ilustrare a evenimentelor interne și internaționale. Indeplinindu-și cu onoare misiunea încredințată de partid, presa, radioul și televiziunea și-au cîștigat prestigiu în țară și peste hotare. Presa comunistă este, în acest fel, un instrument eficace al informării și educației comuniste, mijlocul strălucit prin care vehiculează cele mai înalte idei și idealuri ale oamenilor muncii din România. A informat consecvent și cu entuziasm opinia publică despre succesele oamenilor muncii în organizarea activităților economico-sociale din România în vederea realizării cincinalului în curs, într-un termen cît mai scurt. Poporul nostru este conștient că depune aceste eforturi pentru că numai în acest fel va putea ajunge la nivelul economic de dezvoltare al țărilor cu o veche tradiție. În această ordine de idei, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat cu hotărîre : „Problema se pune în felul următor : sau vom realiza acest obiect și ne vom înscrie pe orbita civilizației moderne sau vom continua să rămînem în urma țărilor dezvoltate, condamnînd națiunea noastră să se mențină în această situație în decursul mai multor generații". În condițiile vertiginoasei revoluții științifice și tehnice contemporane, care prin efectele sale modifică modul de producție și reproducție, țara noastră, ca țară în curs de dezvoltare, trebuie cu necesitate să se sincronizeze temeinic cu aceste imperative noi ale timpului, în așa fel încît să poată deveni un stat dezvoltat la nivelul corespunzător, solidar schimbului de valori materiale cu țările cele mai avansate din punct de vedere economic.

În zilele lui august am fost martori sau părtași la atîtea și atîtea evenimente care ilustrează priceperea și munca unui popor liber, descătușat în cutezanța și năzuința lui de prosperitate și pace. La Hunedoara, oțelul fabricat în acest an peste plan depășește de 67 ori întreaga producție de oțel din 1938 a acestei cetăți a focului.

Intr-una din diminețile de august, *Scînteia* informa în cuvinte calde de emoție despre o strălucită realizare a tehnicii românești : trecerea cu succes a ultimelor probe ale celui mai mare turboagregat de 330 MW, construit în România. În acest uriaș fluviu de activitate creatoare pe toate meleagurile țării se găsesc și scriitori, oameni de artă și de știință, care — prin operele lor — contribuie la dezvoltarea noii societăți, la formarea și educarea omului și a cetățeanului, la creșterea și înflorirea culturii și civilizației socialiste în România.

Tot în aceste zile de august au continuat să se manifeste ecourile internaționale ale sărbătorii naționale a poporului român prin diferite acțiuni culturale și de altă natură care au avut și continuă să aibă loc în diferite țări ale lumii. Numeroasele telegrame externe adresate Președintelui Consiliului de Stat —Nicolae Ceaușescu — cu prilejul aniversării zilei de 23 August conțin aprecieri elogioase și totodată semnificative la adresa poporului român, a conducerii sale de stat și de partid pentru contribuția recunoscută pe care România o aduce la buna înțelegere între țări și popoare, la dezvoltarea climatului de destindere și cooperare în Europa și în lume.

Consecventă politicii sale active de încetățenire a unor noi relații între state în sfera politicii mondiale contemporane, bazate pe respectarea dreptului la existență și viață politică al popoarelor, a suveranității și independenței lor naționale, a egalității și al cooperării pașnice, România desfășoară o amplă și fructuoasă activitate politică și diplomatică. În această direcție se înscrie vizita pe care o va face tovarășul Nicolae Ceaușescu într-o seamă de state din America Latină în luna septembrie. Încă de pe acum vizita de prietenie și colaborare a Președintelui României în această zonă a globului se constituie într-un important eveniment al relațiilor noastre cu aceste țări, ea fiind o nouă contribuție a politicii noastre externe, deschise prieteniei și păcii cu toate popoarele, indiferent de orînduirea lor politică și de stat.

Această vizită are loc în condițiile cînd în întreaga lume se constată rezultate pozitive pe linia destinderii și democratizării vieții internaționale. Ne gîndim în primul rînd la „Conferința pentru Securitate și Cooperare în Europa" care și-a deschis lucrările celei de a doua sesiuni la 29 august la Geneva. Apreciind climatul politicii mondiale și europene în primul rînd, tovarășul Nicolae Ceaușescu în interviul acordat ziarului chilian „La Nación" arăta : „Desigur acest nou curs este determinat de schimbările mari care au intervenit în raportul de forțe pe plan mondial, de afirmarea puternică în viața internațională a unui număr tot mai mare de state, de faptul că masele populare, opinia publică internațională se pronunță tot mai hotărît pentru a se pune capăt cu desăvîrșire vechii politici imperialiste de forță și dictat".

Ion D. ZAMFIRESCU

proiecții în universal

vocații și dimensiuni specifice

CONST. CIOPRAGA (II)

eseu

De o impresionantă sete de cunoaștere dăduse dovadă Nicolae Milescu (născut în 1636, cu trei ani înainte de Racine), altă apariție renascentistă. Format la Constantinopole, în școala patriarhiei ortodoxe, era cunoscător al mai multor culturi ; deveni sinolog, autor al unor jurnale de călătorie în orient și al primei cărți (în latinește) tipărită de un român la Paris. Cantemir, filozof, istoric, autor al celei dintîi încercări de roman din literatura română (*Istoria ieroglifică*, 1705), posedat de aspirația universalității, dar privind dintr-o perspectivă românească, și-a depășit înaintașul în multe privințe. Printre alte priorități, de remarcat la Cantemir o teorie a *arheului* (după Helmont), cu care anticipă pe Eminescu. Într-o Europă feudală obosită (Paul Hazard va vorbi de *La Crise de la conscience européene*, 1680—1715), principele moldovean reprezenta o forță creatoare aproape fără egal în epocă. Pentru a-i defini profilul de personalitate — sinteză, să transcriem o excelentă caracterizare provenind de la N. Iorga, spirit congener : „Din mijlocul unei societăți care păstra, fără îndoială, instinctul culturii strămoșești și care crease din elemente împrumutate și Răsăritului și Apusului o artă originală, dintr-o lume care de la o bucată de vreme căpătase de la Polonia Renașterii ori din atingeri cu Italia, rămasă una din vetrele ei de căpetenie, impulsul către studii istorice după datina antichității, s-a ridicat, în chip neprevăzut și uimitor, un om care, păstrînd toate legăturile cu firea proprie a neamului său, dobîndind și el, din cea mai fragedă tinerețe, cunoștința civilizației pe baza antică a Occidentului, a devenit apoi, prin singurele lui silinți, eroice, un deținător al științei Răsăritului musulman în toate direcțiile și, vădind printr-o vastă operă întinderea mijloacelor lui de știință și inteligență creatoare, a fost în vremea lui unicul exemplar al unui erudit stăpîn pe cuprinsul întreg al celor trei civilizații pe care le-a dat omenirea și astfel s-a impus tuturor mediilor culturale în care a ajuns să se manifeste. In aceasta stă însemnătatea hotărtîoare a lui Dimitrie Cantemir.

Pentru a o înțelege pe deplin trebuie să se scoată la iveală ce a însemnat el sub toate aceste raporturi : Contactul cu lumea clasică, aceea a Islamului și, în sfîrșit, ceea ce ne interesează mai mult chiar decît celelalte raporturi, caracterul lui reprezentativ românesc, peste care se trece prea ușor".

După modelul francezului Aimé Martin, dinamicul Heliade alcătuia în veacul trecut planul unei campanii de traduceri din diverse literaturi, preconizînd o „bibliotecă universală". Să nu se uite însă circumspecția lui Kogălniceanu, alarmat de frecventele „imitații" după modele străine. Replica lapidară a acestuia — „traducțiile nu fac o literatură" — se înscrie în categoria formulelor devenite istorice, ca de pildă : „Nasc și în Moldova oameni !", ambele avînd drept suport încrederea în posibilitățile proprii. Traducerile lui Heliade din meditațiile lamartiniene sînt printre cele mai vechi pe plan european. Doar trei versiuni în germană plus, cîte una în engleză și polonă, anterioare anului 1830, fac excepție. Pînă la 1848, o statistică înregistrează traducerea a patruzeci și trei de poezii din Lamartine ,de către șaptesprezece traducători, fenomen cultural deloc neglijabil. Se citează concomitent traduceri din germană, din lakiștii englezi, din lirica italiană. De remarcat totodată și o submediocră invazie de *mistere*, o subliteratură colportată de librari din rațiuni pur comerciale. Numai între anii 1853 și 1857 apar în traduceri *Misterurile cimitirului Père Lachaise*, *Misterele inchiziției* și *Misterele Londrei*, fiecare în cîte două volume, în spiritul cărora un literator obscur improviza pentru uzul acelorași cititori *Misterele de la Bucuresci*. Semnificativ este *ce* și cum se traduce. Spania (scria nu de mult Torrente Ballester) este „țara traducerilor și traducătorilor" ; „de la apariția romantismului, volumul cărților traduse întrece (acolo) pe acela al lucrărilor originale".

Cum o mare sinteză inseamnă revelarea anumitor permanențe ,un astfel de proces presupune o ridicare lucidă deasupra detaliilor neaderente, viziune critică, reevaluare. Pentru că Maiorescu a contribuit substanțial la asimilarea unor valori clasice, la respingerea non-valorilor, numele lui nu poate fi separat de ideea de sinteză.

Prin Eminescu s-a realizat în a doua parte a secolului o sinteză a spiritualității românești de alte dimensiuni și cu alte ecouri decît aceea înfăptuită de Cantemir. Literar și extraliterar, Eminescu reprezintă un excepțional efort spre convergență. Despre caracterul organic al spiritualității noastre, pornind de la arhetipuri, vorbește întreaga creație eminesciană, în care sentimentul nemulțumirii și *dolorismul* sînt generate de ruptura de nivel cu grandiosul cultivat de înaintași. Introducerea la surse, preconizată anterior de Kogălniceanu, este la Eminescu orientare către organicitate, pentru a rămîne noi inșine. La Byron și Vigny, pesimismul avusese alte cauze. Suferința lui Eminescu o accentuează diformul, nearmonicul, absența sublimului, de unde tendința de a *zdrobi orînduiala* contemporană pentru a pune în loc alta. Dar ce e zidirea în raport cu eternul ? „Poți zidi o lume-ntreagă", fără ca ordinea universală să ia act de aceasta. Propune Eminescu abandonul ? Nicidecum. Ii repugnă doar utilitarismul burghez. In practică, poetul este un *constructor extraordinar*, un titan de tip romantic, unificînd sugestii din străvechi culturi asiatice cu esențe ale culturii europene, sub semnul unei armonizări a fenomenului autohton, local, cu universalul. Creația singură se împotrivește neantului, într-un gigantic efort de apărare a umanului. De nici un alt personaj nu poate fi apropiat mai semnificativ Eminescu, decît de legendarul Manole. Ii unește ideea jertfei de sine, pusă la temelia operei, pentru a da expresie ideală universului, pentru a zidi la modul demiurgic. *Luceafărul* și *Meșterul Manole* se înscriu, în idealitatea lor, în aceeași categorie a simbolismelor creației. In mitul de la baza baladei, Mircea Eliade observa exact : „que les rituels de construction présupposent eux aussi l'imitation plus ou moins explicite de l'acte cosmogonique"... Același fundal cosmic, aceeași decizie de a depăși prin creație *temporalul* conferă *Luceafărului* un nimb mitic. Și în baladă și în poemul eminescian, jertfa și sublimul sînt valori interșanjabile. Simbolic, meșterul din baladă, fragment dintr-o foarte întinsă frescă folclorică, aparține unui ev multisecular al prerafaelitismului nostru poetic. *Luceafărul* continuă un impuls generos, ilustrînd ridicarea unui motiv popular la o nouă dimensiune prin intermediul unui artist de geniu, cu virtuți renascentiste. Important e că și dintr-o perspectivă și din alta, am creat în spirit propriu, cu o vie conștiință a eternului. La modul figurat, *Meșterul Manole* și *Luceafărul*, înrudite organic, sînt pentru noi ceea ce au fost pentru realitatea romană imensul Coliseum sau pentru medievali arhitectura uriașă a unei catedrale gotice.

Pe cînd la francezi glasul lui Montaigne exprimă tendința spre scepticism (rezumată în interogația : „Que sais-je"), iar acela al lui Descartes aspirația spre certitudine, pe cînd vitalitatea italică se revarsă la modul frenetic, deschisă spre realități, pe cînd literaturii spaniole îi este caracteristică un miraj al eroicului, cum remarcă Ortega y Gasset „Vida espanola, digamos lo lealmente : vida espanola, hasta ahora, ha sido posible solo como dinamismo" (Viața spaniolă, s-o spunem cinstit : viața spaniolă, pînă acum, a fost posibilă numai ca dinamism), — literatura română pune aproape pe același plan acțiunea și meditația. Aici, *a trăi* este aproape sinonim cu *a crea, cu a lupta*, dar și cu *a cugeta*. Producții folclorice semnificative traduc la români respectul faptei, motiv pentru care balada, comparabilă cu medievalele *chansons de geste* sau cu hispanicele *romances* (în care Karl Vossler vedea : „el género literario más nacional y original de los espanoles"), a cunoscut o difuziune excepțională. Simbolizări ale eroismu/ui și demnității, protagoniștii din balade apar în dimensiuni hiperbolice, concretizînd idealurile unor epoci dure, devorate de năzuința libertății. Circumstanțe nefaste au generat mereu amînări. Nici o tentativă de a elabora o epopee a poporului român, pînă la Sadoveanu n-a reușit. Imperativul de a exista ca națiune s-a materializat literar într-un militantism energic ; cronicarii, Școala Ardeleană sînt exemple. Ulterior, la Eminescu și Caragiale, la Sadoveanu, Iorga, Arghezi și contemporanii lor, continuă același ton militant ; investit cu noi trăsături militantismul, cultivat astăzi de asemenea, corespunde unui ethos cu baze populare, așadar cu rădăcini în experiența milenară.

Eminescu se consideră angajat în marile dezbateri sociale; nemulțumit, tribunul recurge la chemări incendiare ce fac din el un Savonarola al indignării dezlănțuite. Și la alții se manifestă fecund ironia, armă a celor ce nu pot riposta altfel. Sub masca flegmatică, la Caragiale rîsul arde și mușcă, stigmatizînd sau compromițînd iremediabil. Eminescu și Caragiale sînt doi dintre marii revoltați ai literaturii române ; Sadoveanu, mai tîrziu, este, în ciuda limbajului reținut, un alt mare revoltat. La suprafață, nuvelele unui Slavici par să aibă analogii cu sentimentalismul german din prozele de tipul *Dorbgeschichte* ; prin modul în care anumite principii etice sînt încorporate în personaje, mai exactă este apropierea de clasicele *nuvele exemplare* ale lui Cervantes. La Creangă eticul se exercită în alt mod, cu alte mijloace, însă proverbele, sentențiile, reflecțiile prozatorului propun, printre rînduri aceeași lecție de un bun simț. Inconsecvent în alte privințe, Macedonski se alătură contemporanilor săi, îmbrăcînd adesea toga unui cenzor casant. Toate acestea arată că militantismul și vocația socială sînt forme ale unui umanism activ, umanism care vizează o morală a eficienței. Întoarcerea în ultimul timp a esteticului către etic, observată (printre alții de un Hermann Broch) în literaturile din Apus, este la noi o preocupare veche. Nu pot fi ignorate monologurile metafizice în căutarea *absolutului*, însă răspunsurile la întrebările fundamentale arată, de cele mai multe ori, o atitudine refractară cețurilor depresive.

Pînă acum patruzeci-cincizeci de ani, literatura română a fost mai puțin o literatură reflexivă, întrebătoare, cît una de observație. Dincolo de momentele tragice după tăcere, meditație, reculegere, viața redevine speranță. Existența nu e o monadă. Unei atitudini îi corespunde psihologic, deci și literar, un revers, un dublet, iar în cele din urmă alternanța lor duce la echilibrare. Deoparte gravitatea eminesciană, de alta rîsul lui Caragiale sau acela de alt gen al lui Creangă. Un Sadoveanu observator al lucrurilor, preocupat de omul pămîntului, și un Arghezi poet al omului în perspectivă universală. Vitalismul dacic se completează cu nevoia romană de claritate, ajungîndu-se la ceea ce A. Joja numise figurat „apolinizarea fondului dionisiac". Sentimentul tragicului se despovărează prin raportare la *cosmos* (care, etimologic, înseamnă : frumusețe, podoabă) sau la forța regeneratoare a naturii. Chiar și posacul Nietzsche găsea în *Originea tragediei* că rîsul are un rol eliberator, făcînd posibilă suportarea urîtului existenței. Explicație însușită de moderni „Rîsul și veselia—declară un clasicizant român—sînt piperul și sarea vieții și, în același timp, singurele lucruri omenești". Reflecția lui Hogaș putea fi subscrisă în total de Rabelais. Lui G. Topîrceanu (care pregătea un amplu eseu estetic *Despre rîs*, neterminat), umorul îi părea un însemn al inteligenței ; inteligent așadar, ar fi tot una cu „deștept sau treaz, neadormit". Proștii nu au umor. Autopersiflarea ține și ea de inteligență, presupunînd capacitatea de a te dedubla, de a ieși din sine. La majoritatea umoriștilor români, rîsul nu izbucnește fiziologic în cascade, fiind mai degrabă o manifestare a spiritului. Mîhnirea lui Sadoveanu (denominativ comun al stărilor elegiace) este forma unui stoicism ne-amar, eliberator. Cînd umbra acestor mîhniri se împrăștie, la Sadoveanu găsim momente de voioșie, care nu au, desigur, rezonanțele unui Creangă, dar vin din aceleași surse. Și la un scriitor grav precum Camil Petrescu, se exteriorizează ca la Eminescu un umor de idei, rece. Există un umor negru ? Urmuz nu e cel mai bun exemplu ; modalitatea lui de a releva absurdul se menține în tonalități clare.

DICȚIONAR LITERAR AUTOBIOGRAFIC

sub îngrijirea lui Al. ANDRIESCU

1. Să se menționeze cu exactitate, dar fără caracter de fișă personală, ziua, luna, anul și locul nașterii, date referitoare la părinți, studiile.

Ce detalii biografice credeți că sînt necesare pentru mai buna înțelegere a operei dumneavoastră ?

2. Vorbiți de formarea dumneavoastră ca scriitor : lecturi, reviste, climat literar, influențe. Considerați că aparțineți unei școli, unui cerc, eventual din jurul unei reviste, sau unui curent ? Care este acesta și ce a însemnat el pentru dumneavoastră ? Ce părinți spirituali vă recunoașteți ?

3. Scriitorul, chiar și ca om, este reflectat cel mai bine de opera sa. Vorbind despre această conexiune: om-scriitor, care sînt momentele hotărîtoare care v-au marcat existența ?

4. Vorbiți despre principiile dumneavoastră estetice. Care este profesiunea dumneavoastră de credință ?

5. Cum v-ați plasa și caracteriza opera în contextul literar în care ați evoluat ? Faceți o autocaracterizare a operei dumneavoastră.

6. Ce părere aveți despre critica operei dumneavoastră ?

Ce puteți spune despre receptarea și difuzarea ei în țară și peste hotare. Care din operele dumneavoastră au fost traduse și ce părere aveți despre aceste traduceri ?



PAUL CONSTANT

M-am născut în Craiova, la 29 ianuarie 1895. Tatăl meu a fost mic meseriaș, cu atelier propriu și utilaj complet, constînd dintr-un ac și un degetar. Mama, mamă. Cu opt copii pe care trebuia să-i hrănească, să-i spele și să le cîrpească îmbrăcămintea : îi era destul.

După absolvirea Școlii superioare de comerț am intrat ca funcționar la o bancă de credit din Craiova. Am făcut parte dintr-o promoție restrînsă de absolvenți din care, cred, am rămas singurul supraviețuitor. Cu nici unul nu m-am mai întîlnit, despre niciunul n-am mai auzit vorbindu-se. Au trecut peste noi două războaie, ne-a ajuns vîrsta la care moartea rămîne un fapt firesc.

In slujba de contabil n-am zăbovit prea mult. Aerul zăcut al orașului mă slăbise și-mi da amețeli de cap. M-am hotărît, și n-am făcut rău, să-mi caut o slujbă undeva la țară. Și m-am oprit la aceea de învățător suplinitor, în care am și fost numit. In comuna Gîrcov, aproape de Corabia.

Graba acestei numiri mi-am explicat-o curînd. Deși la mijlocul anului școlar, din lipsă de învățător, școala rămăsese închisă, iar elevii își luaseră gîndul de la învățătură. De cum am sosit în sat primarul a poruncit vătășelului să bată toba și să vestească părinții să-și trimită copiii la școală că le-a venit dascăl nou, a pus să mățure sala de clasă care servise drept lazaret de holerici după campania din 1913 și să dea jos păianjenii de pe pereți.

După cîteva zile de funcționare mi-au venit în auz comentariile sătenilor în legătură cu persoana mea :

— Eu cred că dascălul ăsta nou știe carte cît toți școlarii la un loc...

— Voi ce credeți, o să se însoare cu fata popii ?

Am stat aci aproape doi ani de zile, și dacă n-ar fi fost să mă ia în armată, învățător în Gîrcov rămîneam. Se arătau semne de război și pe noi cei cu stagiul de armată redus ne-au încorporat cu un an mai devreme.

Intr-un an de zile am făcut Școala militară, am ieșit sublocotenent. Și ,ca să scap de o grijă în plus, m-am însurat. Nu cu fata popii, ci cu o învățătoare, pentru al cărei eroism de a mă lua în căsătorie i-am păstrat toată admirația în tot timpul celor 52 de ani de căsnicie.

A venit retragerea în Moldova. Eram într-o formație necombatantă. Nemții rămîneau în urma noastră, păduchii și toate mizeriile posibile se țineau după noi. Pînă la Vlădiceni, lîngă Iași, unde ne-am scobit găuri de bordee și ne-a prididit tifosul exantematic cu care am umplut cimitirul satului.

S-a terminat războiul, și mulți dintre camarazii mei, ofițeri de rezervă, și-au cerut activarea în armată. Eu m-am demobilizat, spre a mă înapoia la casa unde mă aștepta soția și trăgeam nădejde să-mi găsesc o slujbă.

Ca să nu stau chiar degeaba, am cerut să fiu numit funcționar la percepția din Caracal. Cu 140 de lei pe lună, în loc de 750 cît aș fi avut ca locotenent. Eram foarte mulțumit, și n-aș fi plecat de aci dacă nu s-ar fi întîmplat ca un cetățean să-mi dea un bacșiș de 5 lei pentru un serviciu la care eram obligat. Una ca asta n-a putut fi suportată de locotenentul care mai rămăsese în mine. Și am demisionat, spre mulțumirea unora care-mi rîvneau postul, iar bacșișul nu li se părea cu nimic ofensator.

Așa s-a făcut că am cerut activarea mea în armată, unde am slujit timp de 30 de ani, pensionîndu-mă cu gradul de colonel.

Slujbele pe care le-am avut, locurile și oamenii printre care m-am prefirat în viață nu puteau să-mi înlesnească să scriu altceva decît cărțile pe care le-am scris. Ele n-au constituit o documentare de suprafață, superficială, ci un mijloc de a cunoaște în amănunt oamenii, cu vorbele și obiceiurile lor, locurile de care se legau anumite întîmplări ce meritau să fie literaturizate.

Ca învățător am fost atras, și mi-a folosit în profesia literară, să stau în mijlocul oamenilor de țară și să-i ascult povestind, să nu lipsesc de la nici o nuntă, de la nici o horă, de la nici o petrecere în care, în mod știut, oamenii își dezbăierează sufletele, cîntă și povestesc.

Unele ca astea mi-au completat documentarea de bibliotecă, ajutîndu-mă să scriu romanele *Iancu Jianu*, *Haiducul*, *Stîlpi de foc* și *Răscoala țăranilor*.

Cînd am scris romanul *Tudor Vladimirescu* mi-am adus aminte de toate cîte ni le povestea tata nouă, copiilor, despre panduri. Era de felul lui din comuna Licurici, peste deal de Cărbunești și aproape de Vlădimir, satul de naștere al lui Tudor. Și știa să povestească frumos, poate mai frumos de cum le-am așternut eu în cărți.

Cu *Iancu Jianu* a fost lucru mai complicat. Am colindat satele prin care jienii și-au avut așezările și ctitoriile bisericești. Am citit însemnările din pisanii și de pe crucile de morminte, am ascultat cîntecele lăutarilor despre haiducia lui Iancu. Pe de-a rîndul, pe unde opincile haiducești au călcat și au lăsat urme. Inainte de a scrie romanul am publicat un studiu pregătitor despre familia Jienilor.

Am considerat întotdeauna că pentru literatura pe teme istorice scriitorul trebuie să dispună de un capital bogat de cunoștințe, de o aplecare specială pentru acest gen. Dacă nu, să-și caute alte locuri pe care să-și plaseze talentul.

Romanul *Rîia* este rezultatul observațiilor mele timp de șase luni cît am fost funcționar la percepția comunală și a patru ani cît am făcut garnizoană în Caracal. Din citirea lui nu cred să fie careva care să fi trăit într-un oraș el de provincie și să nu-i fi identificat personagiile cu cele din mai toate orășelele de provincie, așa cum existau la vremea cînd le-am descris.

Schițele mele, umoristice și prea puțin satirice, redau chipuri și întîmplări din viața oamenilor modești, întîlniți în societate sau în circiumă, pe care nu mă sfiesc s-o spun, n-am ocolit-o. Schițe de divertisment, pentru cititorul care se simte prididit de urît sau singurătate.

Cele două volumașe de poezii, de esență social-umanitaristă, au obligat pe unii critici să semnaleze existența mea în literatură prin aprecieri favorabile. La timpul lor, unele dintre ele se recitau la șezătorile organizate de cluburile socialiste, ceea ce nu-mi prea convenea, dată fiind situația mea de ofițer.

Cinstit vorbind, criticii nu s-au crezut îndatorați să se ocupe de opera mea decît în treacăt. Ceea ce am considerat însă esențial — și m-a bucurat — a fost că niciuna dintre cărțile mele n-au rămas prăfuite în rafturile librăriilor sau anticariatelor, cu toate că au fost tipărite în tiraje maxime. Fapt din care am dedus că publicul cititor, marele critic, mi-a înconjurat scrisul cu simpatie.

In toată cariera mea literară, pînă la vîrsta la care am fost învrednicit să ajung, n-am scris nimic în care să mă improvizez, care să contrazică realitățile istorice și sociale ce se arcuiesc peste timp și rămîn permanent valabile.

Notez din memorie cîteva din revistele la care am colaborat : *Adevărul literar și artistic*, *Universul literar*, *Universul*, (în pagina săptămînală de literatură), *Ramuri*, *Crainicul*, *Pagini literare*, *Vremea*, *Astra*, *Transilvania*, *Arcade*, *Gînd și slovă olteneasca*, *Arhivele Olteniei*, *Scena*, *Brașovul literar*, *Luceafărul de ziuă*, *Scrisul bănățean*. In ziarele sibiene ,apărute după 1944, am publicat foarte multe schițe și reportaje literare timp de peste 20 de ani.



I. PELTZ

Sînt născut la București, în 12 februarie 1899. Tatăl : meseriaș-tapițer ; mama : cusutoreasă. Studii : teologia mozaică. Cum în opera literară cea mai „obiectivă" e prezent *scriitorul*, de la sine înțeles că în mai toate cele 40 de cărți pe care le-am publicat apare și *omul*.

Am frecventat cenaclul *Sburătorului*, unde am citit diferite fragmente de romane, poeme în proză, studii critice etc. Acolo am cunoscut mulți scriitori și mai tineri și mai vîrstnici. E. Lovinescu a fost un admirabil amfitrion care a slujit toată viața Literatura. Un critic strălucit, un om minunat. Am fost redactorul *„Literatorului"* lui Alexandru Macedonski (seria a 2-a) — 1918—1919. Și despre acest mare și nefericit poet păstrez cele mai bune amintiri.

Am publicat în multe reviste. Citez, din memorie, cîteva : „Viața românească", „Sburătorul", „Contemporanul", „Viața literară", „Bilete de papagal", „România literară" (cea veche și cea nouă), „Reporter", „Vremea", „Adam", „Flacăra", „Magazinul", „Cuvîntul liber", „Sinteza" etc.

Am condus revistele de avangardă literară *Caete lunare* și *Zodiac*.

Mi-am trăit opera. Mai precis : *toate*, absolut toate fabulațiile mele au fost generate de experiențe personale de viață.

Cred că o carte frumoasă trebuie, în același timp, să și ajute pe om. Nu există, ceea ce s-a numit pe vremuri, autonomia artei.

Toate marile realizări estetice sînt, în același timp, și izbutiri etice.

Sînt un scriitor realist în care mai stăruie poetul romantic. („Peltz este un poet, — un mare poet liric". — E. Lovinescu, *Memorii*, vol. 3).

Am despre critică o părere bună, mai ales dacă mă refer la E. Lovinescu, G. Călinescu, Perpessicius, Ieronim Șerbu, Pompiliu Constantinescu, Virgil Ardeleanu...

Calea Văcărești a apărut în două traduceri în limba maghiară, una înainte de 23 August, alta după. Un fragment de roman a mai apărut în limba franceză („Pușa") în editura Vigneau, Paris, 1946 sau 1947.

tabla de materii

maria banuş

(fragment)

Întîlnim această succesiune de metamorfoze şi în poezia Mariei Banuş. Alcătuindu-şi în anul 1971 o ediţie definitivă a creaţiei poetice, scriitoarea a evocat, într-un justificativ „cuvînt înainte", circumstanţele care i-au influenţat hotărîtor scrisul ; dramatice, confesiunile exprimă de fapt ceea ce poezia conţine implicit ; dar trebuie observat că epoca la care poeta se referă polemic i-a adus totuşi un „succes" niciodată atins ulterior, după cum tot în această perioadă producţia literară este mai mult decît abundentă.

Poeziile grupate în ciclul *Tărîm intermediar* (1935—1946) sunt agitate de o teamă tulbure, crispantă ; poeta are sentimentul unei treptate înstrăinări de sine, vădit în senzaţia de reducţie la forme de viaţă stagnante, cărora le corespunde, în ordinea creaţiei, o pierdere a „harului" : „Algă devin/ Trupul e tot mai străin. / Limpede pier. / Ia-mă din mine, îţi cer / Ia-mă din mine. // Ochii deschid. / Dus i-acel freamăt lichid. / Umbre dispar. / Ce mai rămîne din har ? / Ce mai rămîne ?".

În volumele care urmează, multe la număr — *Bucurie* (1949), *Fiilor mei* (1949), *Despre pămînt* (1954), *Ţie-ţi vorbesc, Americă !* (1955), *La porţile raiului* (1957), *Se arată lumea* (1956), *Poezii* (1958), *Torentul* (1959), *Poezii* (1961), *Magnet* (1962), *Metamorfoze* (1963), *Diamantul* (1965) — poezia Mariei Banuş este impersonală, în ea pătrund o serie de platitudini retorice ale limbajului jurnalistic. Emoţia a fost alungată de o mare ariditate, pretutindeni tonul este declamativ, adesea convenţional : „Iată, / înalte sînt bolţile, / vast este templul / lumii văzute şi nevăzute, / ca o grădină stufoasă / cu mii de alei. / Întreg este omul / răsărind / în splendida lui unitate".

Alteori, poeta are intenţia de a face pamflet în versuri, dar nu rezultă decît un gen de gazetărie, numai prin repertoriu sarcastică, nicidecum prin vervă şi tensiune.

Rareori poeta redevine ea însăşi, din marile ca dimensiuni poeme fiind posibilă doar izolarea unor fragmente care seamănă cu micile insule rămase după scufundarea unor întregi continente.

Primul volum într-adevăr notabil, deşi în bună parte acoperit de zgură, este *Tocmai ieşeam din arenă* (1967). Timpul poetic al Mariei Banuş, nu mai este acum viitorul tainic şi ademenitor ca în *Ţara Fetelor*, ci trecutul apăsînd sufletul sub remuşcări. Exuberantă şi descoperind lumea cu strigăte de spaimă încîntată în volumul de debut, poeta va fi acum stăpînită de sentimentul unei acute crize morale, care-şi găseşte expresia în poeme alegorice fatal despuiate de lirism. Căinţele, regretele şi reproşurile amare aduc o culoare nouă în poezia Mariei Banuş, chiar dacă monotonă : „A intrat un bătrîn în arenă. / Circul — gol. / S-a uitat la trapeze, / la băncile goale, / la alămurile orchestrei. / A lăsat capul în jos. S-a uitat la nisip. / A îngenunchiat / L-a strecurat printre degete. / A privit cum grăunţele curg. / Aici era locul lui, / In arena cu miros de bălegar şi de cîini, / de pomadă, de sălbătăciune. / Aici cînta pentru el privighetoarea. / Cortul era o noapte de vară-nstelată. / Aici copiii rîdeau şi mîncau covrigi, / Rîdeau cînd el deschidea ochii mari / pe un chip văruit, cînd era trist că nu înţelege / de ce turnul de scaune, frumos înălţat, / se prăbuşeşte, de ce mingea sare-napoi / şi-l loveşte în cap, / de ce el e el şi tu eşti tu, / de ce ştie tot şi nu înţelege nimic, / şi copiii se amuzau grozav. / Dar asta fusese demult. / Acum e bătrîn / Şi viaţa s-a scurs, pe neobservate, / în timp ce el făcea figuraţie dincolo, / în Teatrul Cel Mare".

Continuînd această direcţie, culegerea *Portretul din Fayum* (1969) se află în întregime sub semnul unei dezolante retrospective. In replică la naivitatea încrezătoare de altădată domină imaginile unui declin moral sub aspectul biologic, într-o pornire spre duritate caracteristică noii vîrste a poeziei Mariei Banuş : „Ne-a intrat un gust de nisip în mîncare / Molfăim, molfăim mereu, înainte. / Ce gesturi au tinerii, spectaculare, / cînd răstoarnă masa şi mîncarea fierbinte ! // Nu *noi*. Noi rămînem cu el, cu nisipul. / Aceasta, copii, este sfînta papară, / Plecaţi-vă ochii, iertaţi-ne chipul, / gingiile goale şi falca avară". /

In aceeaşi linie sunt şi poeziile cuprinse în volumul *Oricine şi ceva* (1972), remarcîndu-se extirparea aproape integrală a lirismului : poezie cu aspect abstract, de viziuni alegorice, sarcastice şi groteşti, mergînd uneori pînă la pamflet, lăsînd o vie impresie de transfigurare a termenilor unei tulburi crize morale : „Cel mai greu şi mai greu / e să-ţi pierzi numele, / clădit din surcele, / şi să te-ntorci la numele tău dintîi, la ORICINE".

Nudă, fără sevă imagistică, ocolind dinadins metafora, expresia tinde către simbolizare în sens moral ori filozofic, cuvintele „Oricine" şi „Ceva", scrise în mod curent cu majusculă, fiind transformate în concepte sui-generis şi traducînd raporturile dintre individ şi forţele supraumane, destinul fiind una dintre acestea : „Vom ridica acest bolovan / şi-l vom duce / şi va fi copilul nostru / şi va fi bătrnîul nostru / şi-l vom legăna / şi va fi casa noastră / şi o vom duce / şi va fi Dumnezeu / şi-l vom duce / cu mormîntul lui / cu leagănul lui vom ridica acest bolovan / şi-l vom duce".

O noutate pentru Maria Banuş poate fi considerată întoarcerea către joc a acordării lăuntrice, în forma evocării unui nastratinesc univers de bîlci şi de mahala, cu sonorităţi ce amintesc puternic de Ion Barbu : „O, fiare, fum, tulumbărie ! / Hai, hai în jos, pe Lînărie. / De la comedia-n tulumbe / la a cu trîntă şi tumbe / cu lipitori, cu maimuţe, / geam cu perdea, uşi cu mărgele, / şi ochi pîndind din sacnasiu / la roşiorul cu chipiu. // Tu însă-ascultă de-a ta ţară, / că soarta multe ne învaţă : / nu te uita la pezevenghi. / El sparge muguri, joacă-un renghi : / Tu ia-o-ncolo, lipa, lipa / ascundeţi roşie tulipa, / sfioasă fii, miozotis".

De fapt, este vorba de o inhibare, de o neputinţă a poeziei de a se mai apropia de izvoarele curate ale lirismului ; criza morală se preface concomitent în obstacol al poeziei şi în obiect al ei. Natura şi forţa poeziei recente a Mariei Banuş se reflectă în această situaţie extremă.

Mircea IORGULESCU

opinii...

motivele diletantului

Paul Zarifopol spune, între altele, cîteva lucruri despre greutăţile provocate de diletanţi în sfera literaturii. Consideraţiile sale erau pentru vremea aceea pe cît de juste pe atît de necesare ca mijloc de igienă literară. Scopul principal al rememorării acestor opinii ale vajnicului eseist este, în primul rînd, de a înfăţişa, din perspectiva istoriei literare, cîteva moravuri ale vieţii literare mai vechi, văzute prin prisma unui critic de o neîndurată atitudine.

Eruditul moralist şi pamfletar ajunge la trista dar reala concluzie că literatura este terenul cel mai prielnic de exercitare a diletantismului, a mediocrităţii, a imposturii, a banalităţii etc. Sunt mai multe motive ale acestei situaţii. Mai întîi, vina o poartă autorităţile „mondiale" ca Taine (care spune că „ori ce om cultivat şi inteligent, adunîndu-şi experienţele, poate face unul sau două romane bune"), ca Renan (autorul devizei : „orice spui despre tine însuţi e totdeauna poezie"), ca Delacroix, pictorul literat (cu vestita lui aserţiune : „La litterature est l'art de tout le monde").

De bună seamă, eroarea nu-i numai a acestora. Dacă e să generalizăm, romantismului îi revine o mare parte din culpă, căci diletantul romantic, spre deosebire de cel clasic, care se justifică prin nişte reguli fixe, a acreditat ideea falsă de libertate absolută a artei. Cu o propoziţie mai directă, literatura a ajuns să fie considerată ca un sat fără cîini. Un alt motiv al atracţiei literare subzistă în aparenta „democraţie" a literaturii faţă de alte arte, de pildă faţă de muzică şi plastică, unde se cere înzestrare naturală şi tehnică strictă ; ca şi cum în literatură nu ar fi nevoie de aşa ceva. „Produsele neputinţei literare — constată Zarifopol — sînt mai general tolerabile decît acelea ale neputinţei muzicale şi plastice, şi se admite prealabil că măiestria literară, în creare ca şi în judecare, o atinge, cu puţină bunăvoinţă, orice om prin uzuale lecturi beletristice".

Sub protecţia acestor prejudecăţi ale unor nume notorii şi la adăpostul unor asemenea convingeri, s-a convenit de către mulţi amatori de „gloriolă" literară că orice om care consumă, de exemplu, poezie se poate „expune lesne să o dea din cînd în cînd îndărăt". Sau vorba lui Caragiale : „Cel mai greu lucru pentru un român care ştie citi e să nu scrie". Nu în zadar „veselul" Alecsandri spusese arhicunoscutele cuvinte : „Românul e născut poet". Diletantul, „băiatul deştept", ia seama de aceste afirmaţii, serioase sau ironice, şi se face cu o surprinzătoare repeziciune literat. Aşa se explică de ce pe teritoriul literaturii s-a produs întotdeauna, mai mult decît în oricare domeniu, o pustiitoare invazie a imposturii. Cel mai nediferenţiat cetăţean, fără nici un scrupul artistic, produce poezie cu o impresionantă uşurinţă ; dintr-o simplă înghiţitură asimilează şi secretă opera literară.

Scrisul mult şi fad e înlesnit,

tradiţia lui esop

Leagănul apologului — scria pe la 1866 V. A. Urechia — e Orientul, prima ţarină ce calcă omul şi primul cer sub care coroane luciră pe frunte de despot". E aşadar fabula expresia unui protest, o formă de eliberare spirituală a celor umili, sau trebuie s-o considerăm mai degrabă un produs izvorît din necesitatea, am zice ontologică, de a nemuri prin c u v î n t experienţe colective ? Conformismul multora dintre fabulele esopice — îndemnul adresat sclavului de a se supune stăpînului, acceptarea fără murmur a voinţei Fortunei ş. a. — ar pleda pentru cea de-a doua accepţiune, deşi florilegiul tălmăcit integral şi la noi (Esop , Fabule, Univers, 1972) se caracterizează în general prin reversul atitudinii de mai sus. Raporturile cu zeii sînt persiflate (Omul şi idolul), tarele morale ale oamenilor apar în toată goliciunea lor, alături de francheţea poziţiei antisclavagiste (Porumbiţa şi cioara). De altminteri, la origine „apologos" însemna discurs deghizat, ascuns după draperia alegoriei animaliere şi vegetale, ceea ce ar putea duce — Haşdeu a şi făcut-o de altfel — la asocierea fabulei (termen derivat din radicalul sanscrit phâ = a striga, a zice) cu specia complexă a basmului. Că fabula nu poate fi considerată drept o formă concentrată („micşorată", spune Haşdeu) a basmului, e dovedit — credem noi — de faptul că acesta din urmă este o tentativă de re-sacralizare, mai precis, de reinstaurare a mitului, proces datorat devalorizării celui din urmă şi care s-a izbit de nevoia dintotdeauna a omului de certitudini ce trebuiau astfel inventate din nou. Dacă omul mitic gîndeşte lumea în termeni cosmici, basmul, oricît de paradoxal ar părea, reflectă un alt timp, adică o lume în termeni istorici, cu toate că farmecul său rezidă tocmai în nostalgia mitului, a totalităţii, de unde aplecarea spre fabulos, concepţia în bună măsură animistă, dar şi detaşarea i n d i v i d u l u i deocamdată tot prototipic, de aceasta prin dimensiunea etică (Binele învinge Răul), implicată în finalul oricărui basm. Poate că aici, în cunoaşterea destinului său înţeles ca istorie, sau, mai exact spus, în încercările sale repetate de a-şi circumscrie în universul terestru poziţia de fiinţă perisabilă dar g î n d i t o a r e, putem afla un punct de incidenţă între basm şi fabulă. Desigur, nu e vorba de a stabili prioritatea unei specii faţă de cealaltă, cît de sesizarea unor trăsături ce au determinat, prin permanentizare, viaţa paralelă — temporal vorbind — a celor două specii.

Mai voalat în basm, socialul este pregnant în genul cultivat de către prezumtivul Esop. Acţiunile voinicului care pleacă în căutarea frumoasei sînt prezidate de nişte norme etice eterne, fără să se precizeze în schimb relaţiile, şi mai ales natura acestora, dintre Feţi-Frumoşi şi lumea medievală a împăratului autohton. Aducîndu-l pe om din peregrinările sale pe drumurile presărate cu primejdii, fabulistul îl integrează „polis-ului", cetăţii şi-i indică „acul de busolă al cărui nord e înţelepciunea practică" (Traian Diaconescu), învăţîndu-l adică ştiinţa extrem de grea a convieţuirii. În acest sens, d i d a c t i c i s m u l fabulei este de fapt atributul său fundamental. Mai mult, am îndrăzni să afirmăm — poate lucrul a fost dovedit deja — că latura didactic-moralizatoare prevalează asupra „fabulei" propriu-zise, deci asupra întîmplării sau „pildei", aceasta rămînînd adeseori în cursul timpului o simplă schemă dar, e drept, cu valoare de model, de paradigmă chiar. Istorioara cu vulpea care găseşte o mască de teatru este unul dintre numeroasele exemple semnificative. Reflecţia sa în faţa măştii e identică în diferitele perioade de reluare a schemei narative : „O, ce cap, dar n-are creier", va afirma cu dispreţ la Esop, „Ce frumuseţe ! Dar creier n-are ioc !", sună exclamaţia în iambul lui Fedru (Vulpea şi masca de teatru), pentru ca în textul revăzut de Sadoveanu (Vulpea şi figura de ipsos) să întîlnim acelaşi comentariu, din care nu lipseşte un dram de specifică „milă": „O ce cap frumos ! Păcat numai că n-are creieri!" Se metamorfozează în schimb „morala" sau „învăţătura" indicîndu-ni-se astfel modificările sensibile din mentalitatea colectivităţii delimitată istoric. Laconismul lui Esop („Fabula e pentru oamenii chipeşi la trup, dar nesocotiţi la minte") se deosebeşte net de tonul lui Fedru, cu mult mai incisiv, vizînd realităţi sociale ale vremii sale: „Aceasta îi ţinteşte pe cei ce cîteodată / I-ncarcă de onoruri o soartă-mbelşugată / Şi le refuză totuşi un dram de judecată". Morala „cheamă", pentru ilustrare, pentru justificare, cunoscutul text esopic ce dobîndeşte astfel un caracter paradigmatic : „O vulpe dă de-o mască de teatru într-un loc. / Ce frumuseţe !

„spectacolul lumii"

Într-o lume atît de concretă, cum este cea în care trăim, e bine să părăsim din cînd în cînd ficţiunea, literatura-artă şi să plonjăm în realitatea palpabilă, contradictorie, uneori bizară şi de neînţeles, mai de neînţeles decît orice ficţiuni. Spectacolul ei este tulburător, măreţ şi meschin, strălucitor şi tenebros, fascinant şi respingător, nesfîrşit, deşi dimensiunea lui nu e alta decît cea a minusculei noastre planete. Spectacolul lumii, lumea noastră terestră unde, din păcate, coexistă, mai coexistă încă, Mondo Cane şi Mondo Umano ! „In lumea noastră păcătoasă, domnule dragă, există lume ca lumea şi lumea ca nelumea. Şi trebuie să facem tot ce putem ca, din lumea asta mare de nelume, să scoatem cît mai multă lume ca lumea". Fraza nu aparţine nici vreunui mare filosof, nici vreunui mare om politic (deşi un remarcabil om politic a rostit într-o anumită împrejurare o frază asemănătoare), nici vreunui scriitor sau cine ştie cărei alte personalităţi. Ea a fost spusă de o bătrînă din Constanţa (localitate de unde se poate privi cel mai bine orizontul) şi este reprodusă la începutul cărţii lui Ioan Grigorescu — **Spectacolul lumii.**

Intr-adevăr, trebuie să abandonăm uneori anecdota şi să... luăm taurul de coarne. Momente de sublim alternează cu momente de repulsie, cele de bucurie nestăvilită vor fi contrabalansate de tristeţe, cele de plăcere cu cele de durere, dar cunoaşterea prin ea însăşi îţi va dărui peste toate aceste reacţii afective la nişte contraste izbitoare sentimentul tonic de încredere în viaţă, în veşnicia ei, respectul faţă de om, omul despre care spunea Pascal — e plăpînd ca o trestie, dar e o trestie cugetătoare.

Ioan Grigorescu este în această originală carte pe care a intitulat-o acroşant nu un turist, ci poet, psiholog, sociolog, reporter, om politic. Autorul e din categoria celor ce ştiu multe, avînd însă rara capacitate de a şti să şi **comunice** mult într-o manieră care sfîrşeşte prin a-ţi cîştiga sufletul şi a-ţi mobiliza raţiunea. Cartea lui are de fapt ca temă condiţia umană. Iată-l călcînd pe trotuarele Calcuttei — „Mă întorc noaptea tîrziu la hotel, şi calc printre trupurile adormite, dezvelite în zăpuşeala tropicală, şi mă caut pe mine însumi în huma omenească ce doarme cu un singur ochi, căci o banală mutaţie de destin m-ar fi născut poate aici, în lumea asta încă lipsită de o elementară condiţie umană". Ioan Grigorescu nu descrie, deşi el este un descriptiv, ci introspectează.

Autorul este pe rînd entuziasmat, ironic, tandru, uluit, scîrbit, înţelegător, neiertător, căci „spectacolul lumii" e totuşi mare şi atît de divers, atît de pestriţ. Asociaţiile livreşti pigmentează descrierile picturale, cifrele capătă semnificaţie, fiind puse totdeauna la locul lor, între comentarii şi cugetări. Uneori popasul şi cunoştinţa cu un anumit spaţiu „obligă" la îndelungi excursii în diverse domenii. „Cred că cea mai stranie amintire pe care mi-a lăsat-o Niagara au fost şobolanii. Inchipuiţi-vă imensa cascadă scăldată în luminile cînd albastre, cînd verzi, cînd roşii ale proiectoarelor puse să spargă întunericul nopţii sub acordurile **Eroicei** de Beethoven, şi o turmă de şobolani graşi escaladînd în panică versanţii de dincolo de prăvălirea apelor". Tabloul grotesc îl determină pe autor să relateze statistici, afaceri cu blănuri de şobolani, întîmplări reale şi, fireşte... alte tablouri groteşti: „In 1959, inchisoarea Dannemara din statul New York a trebuit să fie evacuată din cauza şobolanilor. Fojgăiala lor pe acele coclauri era atît de imensă încît, din depărtare, colina pe care se afla închisoarea părea mişcătoare ca suprafaţa unei mări cenuşii mereu agitate". De la fojgăiala şobolanilor — la cea a automobilelor din marile metropole : Sebastian Smith, un agent de circulaţie din New Jersey înnebuneşte şi începe să bată cu pumnii şi picioarele în maşinile ce provocaseră un mare şi sufocant ambuteiaj. Parcă simbolic, înainte de a-şi începe acţiunea de o tristă ineficienţă îşi scoate masca de gaze.

Stilul de viaţă „hippy", Harlemul, moartea preşedintelui Kennedy, fascismul, marea aglomerare urbană ca izvor de alienare, putrezii bogătaşi ai Americii, călătoriile cosmice etc. etc. orice îşi găseşte loc în cartea lui Ioan Grigorescu. Şi peste toate parcă se ridică aceste cuvinte ale unui copil negru care la întrebarea lui Martin Luther King — ce vrei să te faci cînd vei fi mare ? —, răs-

deci, de lipsa oricărei exigențe. In plus, diletantul care comite literatură mai are diverse motive, dintre cele mai umoristice, să persiste într-o fecunditate alarmantă. Cînd situația financiară e în dificultate, motivul onorariului primează, influențînd, firește, și calitatea și dimensiunile „operei". Dacă onorariul este un scop secundar, înseamnă că pe primul loc se găsește setea de glorie, de reputație. Diletantul consideră (socoate) că e destul de frumos și avantajos să facă publice însușirile și experiențele lui unice, sensibilitatea lui profundă ! Alteori unii produc literatură „pentru a fi luați în seamă de o femeie, alții ca să-și apropie numele de al unei celebrități, ori ca să pătrundă într-un cerc social sau într-o literatură ilustră" — observă Zarifopol cu specifică maliție. Negreșit, nu e vorba de a nesocoti dreptul întrebuințării, ca material de artă, a oricărei întîmplări trăite, ci „de faptul că omul scrie literatură anume pentru a trezi curiozitate admirativă sau compătimitoare pentru persoana lui".

Mai există un motiv de scris, a cărui rațiune nu va putea fi niciodată înțeleasă suficient : scrisul fără trebuință specială, chiar fără vanitate — scrisul *tabiet*, cum e fumatul, cafeaua, aperitivele, „scărpinatul". După ce își rezolvă sau nu treburile stricte și conforme cu capacitatea sa, după ce-și satisface cerințele biologice curente, omul se dedă scrisului ca un automat, fără voluptate sau repulsii. Se înțelege că prins în tabietul scrisului mecanizat, autorul uită de dimensiunile pastei literare, uită ce a mai scris el și ce a mai citit de la alții. Estetica „suburbană", spune despre acești literați că scriu fiindcă au ceva de spus. „Eufemism diplomatic" pentru a ascunde ambițiile și practicile aberante ale nechemaților.

Așadar, inocențele diletantului aduc o impudoare cu seninătate și, absolut inconștient de existența unor greutăți, el „lucrează din plenitudinea inspirației", după expresia lui Zarifopol. „Păcatul cel greu literar — continuă moralistul — are loc prin amestecul colorativ al celui nechemat în scrisul cu pretenție de artă : e stăruința diabolică de a umbla pe căi strîmbe". Hotărît lucru, din acest „amatorlîc" se naște o subliteratură fără altă posibilitate decît aceea de a irosi timpul individual și spațiul publicistic, și de a dezorienta publicul. In acest fel piața e invadată de literatură tip wagon-lit, de „siropuri trezite", de banalitatea prolixă, de maculatura plină de obscenități, de moralism excesiv, de obscurități cu pretenții de subtilitate și profunzime etc. „Geniile literare" nu vor să știe că literatura nu-i locul unde să vehiculeze „baliverna comună", „abstracțiile molii și imaginile fade" ; că ea e tehnică grea care se învață ca matematica — și se învață de cei cu vocație sigură.

Iată și o întrebare inevitabilă : cît citesc literații de meserie și ce lectură își aleg ? Zarifopol constată că pe vremuri era consacrat ca literații să citească puțin și pe apucate, să fie, cum s-ar spune autodidacți. „Cu ajutorul unor sofisme foarte puțin rafinate se imaginase o ireductiblă opoziție între geniul artistic și învățătura sistematică" — e de părere Zarifopol. Este prejudecata celor care se încîntă cu ideea de „geniu pur și neprihănit", adică neviciat de cultură. Împotriva „genialității libere" se ridică „spiritul cărturar adevărat" cu conștiința înaltei sale responsabilități. Artistul literar trebuie să se cultive, să fie chiar erudit, ceea ce nu înseamnă că astfel va eluda comuniunea cu cititorii și că se va adresa exclusiv cărturarilor.

C .TRANDAFIR

---

zice. Dar creier n-are loc !". Nu ne aflăm prea departe de accepțiunea pe care o dădea Lessing fabulei (reprodusă de Cristu Negoescu și, recent, de către Traian Diaconescu) : „Dacă reducem un principiu etic general la un caz special și dăm acelui caz realitate și compunem din el o poveste prin care se recunoaște principiul general, atunci acea compoziție se numește fabulă". Credem că avem de-a face mai curînd cu un principiu etic particularizat, în funcție de epocă, dacă urcăm pe firul tradiției esopice, iar „reducerea" sa la un „caz special" este totuși aparentă, întrucît, pe de o parte „cazul", adică povestirea, își menține funcția ilustrativă și valoarea de m o d e l, morala — pe de altă parte — putînd fi detașată cu ușurință și transformată în parimie, în proverb. Existentă în „pildele" „Învățăturilor lui Neagoe" sau în „sentențiile" baroce ale „Istoriei ieroglifice", fabula este constitutivă cărților de înțelepciune, fie că ele sînt „Oglinzi ale principiilor" ori „Cărți de Comportare" (Al. Duțu).

Dincolo de schimbările care survin în tîlcul fabulei, s-a simțit nevoia salvării speciei de o anumită scleroză explicată, pînă la un moment, de prestigiu copleșitor al lui Esop. Asemeni romanului popular și în mod firesc de altfel, acționează și aici legea „regenerărilor succesive" (I. C. Chițimia). Narațiunile se amplifică fără să se renunțe la schema consolidată prin creația gnomică a lui Esop. „Bătrînul și moartea" de pildă, care „arată că tot omul e iubitor de viață, chiar dacă e nenorocit" (Esop) cunoaște, în versiunile românești, fibra mai flexibilă a unei povestiri autentice, deosebită de preciziunea (nuditatea) — într-un fel dezamăgitoare pentru lectorul modern — a expresiei esopice. „Odinioară un bătrîn tăiase niște lemne și cărîndu-le în spate străbătea o cale lungă. Din pricina drumului istovitor trînti jos povara și chemă moartea". Într-o preluare românească textul devine : „Un bătrîn oarecînd tăind lemne în pădure și puindu-și pe umeri o sarcină bună, merse astfel împovărat de cale lungă (tonalitatea specifică basmului — n. ns.), pînă ce s-a ostenit și, nemaiputîndu-le duce, le lăsă jos chemînd moartea. . .". Anton Pann reia apologul apăsînd pe caracterul de snoavă al acestuia și dezvoltîndu-l — prin inimitabilul său geniu asociativ — într-o „istorioară" de sine stătătoare. „Bătrînul și moartea" se transformă într-o arborescentă „poveste a vorbii" conferind un plus de viață și mișcare străvechiului text elin redus la „filousia", la ultime esențe : „Un sărac bătrîn cu totul, cocoșat, încovoiat, / Abia umbla pe picioare, de moarte fiind uitat, / Plecă odată în pădure să-și adune uscături, / Vîrfuri de lemne tăiete și de vînt dărîmături. . . etc". De revitalizarea fabulei esopice, în sensul îmbogățirii acesteia prin elementele epice adiționale modelului, probabil că Pann a fost conștient de vreme ce în prefața la „Fabule și istorioare" din 1841 vorbește de fabul-istorioare. Este aici nu o regretabilă confuzie între specii, cît expresia teoretică a unei noi victorii dobîndită de vocația pentru e p i c a sud-esticului. Istorioarele lui Anton Pann complementează fabulele fără a veni în contradicție cu esența didactic-moralizatoare a acestora, din moment ce specia a crescut în mod firesc din eposul înțeles ca relatare și reeditare prin cuvînt a „praxisului", a unor experiențe de viață socială în primul rînd.

Voința de umanizare, latentă în basmul asiatic și manifestă în cel european (cf. Steaua, 1972, nr. 15), se finalizează strălucit în perimetrul fabulei, al cărui pivot îl alcătuiește omul în r e l a ț i e cu el însuși ori cu semnul său în cadrul cetății. Continuitatea ascendentă între fabula esopică și cea a înțeleptului antonpannesc — dincolo de preluarea, de către Pann a unor motive, precum „Comoara în pămînt" sau „Trestia și copacul" — se explică prin apartenența lor la un singur t i p de sensibilitate, cea mediteraneană, ale cărui atitudini sînt reglate de bunul-simț, imanent spiritului popular. „Poezirea" lui Pann care urma — poate fără să știe — tradiția cea mai sigură și îndrăgită aceea a povestirii, a „istorisirii", d e s f a c e mult, nebănuit de mult, arcul de cerc pe care abia îl ghicim în laconismul vîrstei esopice. Dascălul de „musichie" cu existență de picaro repetă, ba chiar re-face — la alte dimensiuni istorice și estetice — drumul la capătul căruia ajunsese cîndva omul probabil dacă acordăm credit mărturiei lui Herodot. Drum și capăt de drum în aceeași măsură, fabul-istorioara lui Pann este în mod normal destul de impură ca artă și tocmai din acest unghi mereu perfectibilă. Ridicîndu-se — oare a cîta oară ? — din apele legendei, Esop, austerul Esop se împodobește cu fesul lui Anton Pann și coboară din nou în ea, nu înainte de-a se ospăta la kieful de cuvinte al fratelui său, un „graeculus" obișnuit cu ținuturile carpatice. De la amîndoi însă — mari Anonimi ! — au rămas dăruite, restituite mulțimii, celor învățați și neînvățați, inestimabile concentrate de gîndire colectivă pentru care Timpul departe de a fi o „trecere" în neant, este mărturia de necontestat a unei adevărate „tinereți fără bătrînețe" și a unei tot atît de reale „Vieți fără de moarte".

Mircea MUTHU

---

punde : „Cînd voi fi mare vreau să mă fac alb domnule !" Piața din Halle, unde la apusul soarelui se strîng toți invalizii de război, alianța (financiară) dintre Onassis și celebrul regizor Polanski, frumusețea naturii, a vegetației diverselor zone ale Terrei, De Gaulle la Colombey privind zările sau imensitatea cerului pentru „a-și reface liniștea", și apoi murind și coborînd simplu, fără nici un fel de fast, la sînul pămîntului patriei sale, în timp ce un milion de francezi în frunte cu primarul Parisului, sub o ploaie torențială, străbăteau distanța dintre Rond Point și Champs Elysées spre a depune, în memoria Generalului, flori la mormîntul soldatului necunoscut, despre toate acestea și despre multe altele scrie Ioan Grigorescu. Dar parcă mai cutremurătoare decît orice rămîne povestea adevărată a inginerului japonez Enemon Kawaguki din Hiroshima : El iese într-o zi senină în curtea uzinelor Mitsubishi unde lucra, fără să știe că acolo sus într-o carlingă era pregătită să cadă „lacrima neagră", bomba blestemată care-l va orbi pentru moment, îi va produce arsuri, dar distanța față de explozie fiind destul de mare, omul scapă, se aruncă în înot în rîul Otha, un adevărat cazan de cadavre de oameni amestecate cu cele ale peștilor, se urcă într-un tren, parcurge păienjenișul de cale ferată în ziua de 7 și 8 august, și încă o noapte și ajunge, prima dată în viață, la Nagasaki. Cer curat „ca ochiul de copil". O altă „lacrimă neagră" cade peste orașul crizantemelor și peste trupul inginerului scăpat de două zile din infernul Hiroșimei. Mutilat își caută moartea pe care o găsește, poate ca o mîntuire, abia la 6 decembrie 1970 din cauza iradiațiilor : „Să n-aibă omul parte decît greu poate duce" — spune o vorbă românească, citată inspirat, ținînd loc de orice alt comentariu, de către Ioan Grigorescu.

Cei 236 de dumnezei care sălășluiesc în cerul Americii, marile splendori ale Parisului, măreția ridicolă a cimitirelor, rafinamentul bucătăriei chinezești, frumusețea pagodelor „cu fustele ridicate spre cer", tenacitatea lui Simon Wiesenthal, supraviețuitor al lagărelor naziste și urmăritor neînduplecat al criminalilor de război fasciști (omul care l-a prins și l-a adus pe banca acuzaților pe Eichmann), Luvrul și comorile sale, Valea Loarei, cu toate ne întîlnim în **Spectacolul lumii.** Dar pe retină pare să-și cîștige un loc definitiv un tablou viu, de o inimitabilă poezie umană : Pictorul C.G., inspirat de lupta unui marinar cu valurile, pictează pe Prometeu înlănțuit. Seara po vestește familiei, inclusiv fetiței despre calvarul lui Prometeu. Familia se culcă, iar a doua zi fetița este găsită dormind lîngă pînza distrusă, cu pumnii încleștați, vopseaua rîcîită cu unghia și lanțurile de pe pînză rupte.

O carte atît de personală, lipsită de orice lungimi, de orice exagerări și efuziuni nemotivate, o carte ce pare să se opună oricărei idei de monotonie (subiectul însuși o permite) dar, mai alcs, o carte a adevărului nu poate fi desigur surprinsă cît de cît cuprinzător în cîteva însemnări. Un lucru, doar, trebuie numaidecît subliniat : **Spectacolul lumii** este, în primul rînd, cartea unui scriitor. O atestă stilul și poezia de cea mai aleasă speță, încărcătura emoțională a cuvintelor, accentele bogziene ale frazei.

„Mi-ați dat prieteni pe tot pămîntul și, cu fiecare dintre ei care moare, mor și eu cîte puțin. Și așa, mi-este moartea împrăștiată prin țări și continente, căci în gîndurile prietenilor mei îndepărtați am existat și eu, iar cei ce au murit mi-au dus cu ei imaginea în pămîntul care i-a născut". Și după ce sînt evocați prietenii, de pe diferite meridiane, care au murit, Ioan Grigorescu își încheie spectacolul : „. . . Și cine-o mai fi murit și mi-o fi dus amintirea prin pămînturi străine, lăsîndu-mi-o pe-a lui să i-o păstrez pînă voi veni să i-o restitui ?" Și totuși **Spectacolul lumii** degajă un optimism molipsitor. Intorcîndu-mă la prima filă a cărții lui Ioan Grigorescu mă simt tentat să așez aceste cuvinte (pe care scriitorul însuși mi le sugerează atunci cînd vorbește de atelierul lui Brâncuși din Montparnasse, transferat la Muzeul de Arte Moderne de lîngă Chaillot) : „Lăsați orice deznădejde, voi, ce intrați..."

Constantin COROIU

. . .controverse

---

nelinіștita pasăre

Neliniștita pasăre albastră
Credea că sparge-n trilurile ei
Tăcerea glacială a pădurii.
Se repezea-n zenit și în nadir,
Izbea cu ciocu-n puncte cardinale
Și, beată de iluzii, fîlfîia
În jurul lunii. . .

Aeronava visului își frînse
Teluricele aripi. Văd. Mă nărui
Privind mereu cum pasărea albastră
Uitînd de parașuta naltă-a bolții
Se prăbușește-n propriu-i naufragiu.

printre superbe vase

In cripta amintirii, printre superbe vase
Înfumurate-n smalțul și-n rezonanța lor,
Curbura unor cioburi dorea, precum visase,
Să reînvie cupa trecutului fior.

Zadarnic crini lunatici polenul din stamine
Și-l scuturau — cu aur să prindă ciob cu ciob.
Orgoliul frumuseții sfida, prea plin de sine,
Curburile din cioburi și visul lor neghiob.

al șaselea autoportret

Pîndeau, adînci, vulcanii subacvatici —
Furtunile pîndeau deasupra mea,
Iar plopii neperechi foșneau lunatici
Departe-n Eminescu, lîng-o stea.
Deodată din arcada bizantină
A inimii : un gotic împietrit
Cu vîrful roșu-al căruia pe-o lină
Întindere de vis am scrijelit. . .
Un tatuaj de sînge pe făptura
Modernă-a clipei se-ncifra mereu
S-acopere și larva și arsura
De fulgere făcută-n chipul meu,

Hulitul, ne-ndrăgitul chip de iască
Ce nu și-a pus, cînd cîntă, nici o mască.

armistițiu

Ambasador al viselor acestor
Prea minunate plaiuri sufletești,
Poate-n adîncul meu pe harta cărui
Sunt încă zone albe, simt nevoia
Unui zădarnic armistițiu-n care
Aș ține echilibrul între nordul
Brumos al Kalevalei, greu de patimi,
Și între sudul purelor smaralde,
Cu vise de bazalt pe care pașii
Lui Fidias se pot încrucișa
Cu marșul legiunilor romane. . .

Sau armistițiu — acela sunt eu însumi ?

începe hora

Începe hora. Luna plină,
Desprinsă din adînc nocturn,
Se-nvîrte ca o figurină
În jurul ceasului din turn. . .

Și ornicul se-nvîrte-n jurul
Turnului smuls ca un ciulin
De cosmicul vîrtej. Azurul
E-o vijelie din senin.

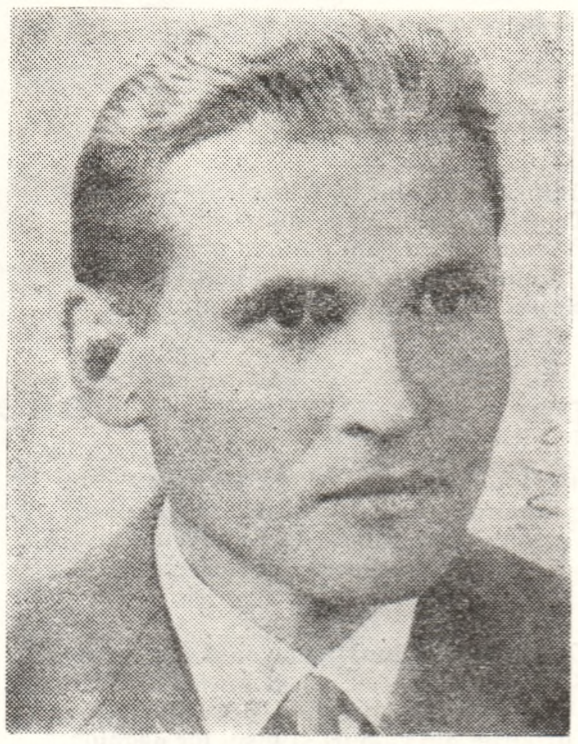
în negrul lor duel himeric

În negrul lor duel himeric
Două frînturi de întuneric
Muriră. Împlîntat în stîrv,
Nu sta al săbiilor vîrf
Ci fulgerul cu muchea ruptă
Iscat din beznele în luptă.

poeme de

Nicolae ȚAȚOMIR

DUMITRU IGNEA



prietena mea

fragment din piesa

Casa conspirativă : PĂSTRĂVANU, COLIBABA, DORINA

DORINA : Cineva a umblat cu capul în nori sau a avut mîncărime la limbă...

PĂSTRĂVANU *(prompt)* : Sau a trădat.

COLIBABA *(clătinînd capul)* : Resping ideea. O asemenea ipoteză ne poate tîrî pe panta periculoasă a suspiciunilor.

DORINA : Anul trecut cînd au fost arestați cei cinci utecişti, ne-am pus aceleași întrebări. Și nu în zădar.

COLIBABA : Ticălosul de Stanciu a fost izolat. I s-au tăiat punțile de legătură.

PĂSTRĂVANU : Deocamdată nu suspectez pe nimeni, dar refuz să resping sau să exclud orice urmă de tăinuială. Cred în oameni, însă nu orbește.

COLIBABA : Arestarea bătrînului Dorneanu și a Aglaiei poate să fie și rodul unei pure întîmplări.

PĂSTRĂVANU : Afurisite cuvinte !... Întîmplare, hazard, ghinion, noroc. Cînd le aud îmi vine să urlu Abstracțiuni. Cred în alte vorbe : indolență, neglijență, nepricepere...

COLIBABA : Să nu ne pripim.

DORINA : Nu s-a ajuns întîmplător la percheziție.

COLIBABA : De acord. Și pornind de aici poate n-ar strica să analizăm un pic metodele noastre de muncă.

PĂSTRĂVANU *(acru)* : Nu văd legătura.

COLIBABA : Mă gîndeam dacă nu cumva sarcina transportării ziarelor de către aceeași curieră, sora lui Mitru, a dus la deznodămîntul ăsta nefericit.

PĂSTRĂVANU *(privește în ochii lui Colibaba).* Eu m-am ocupat...

DORINA : Destul ! Căutăm cu lumînarea țapi ispășitori. Mai bine să ne gîndim la moralul lui Mitru.

PĂSTRĂVANU : N-aș vrea să fiu în pielea lui. În afară de faptul că este om, mai e fiu și frate. Există și o mamă...

COLIBABA : Ce facem cu tipografia ?

PĂSTRĂVANU : Vom vedea. Dacă bătrînul Ștefan și Aglaia rezistă *(Alt gînd)* Dorina, dă-mi a doua cheie de la locuința asta secretoasă.

DORINA : Un musafir nou,... Cine-i ?

PĂSTRĂVANU : Ca de obicei, un comunist.

Biroul comisarului Popa : POPA, apoi TROFINICĂ și ȘTEFAN

POPA (vorbește la telefon) : Încă n-am încheiat cercetările... Da, sper... Ăștia au firele foarte încîlcite... Desigur, cînd termin îi înaintez... Respectele mele. *(Așează receptorul în furcă. Îl ridică pe al doilea)* Trofinică, adu-l pe domnul țăran Dorneanu. *(Așează receptorul)* Să vedem în ce ape se mai scaldă.

Intră Trofinică cu Ștefan

TROFINICĂ *(către Popa)* : S-a cam vestejit dumnealui. Nu-i priește aerul din apartament *(arată cu degetul în jos).*

POPA : Pregătește-o și pe domnișoara Dorneanu.

TROFINICĂ : Se va executa ! Cu mărgele, cu cercei... *(iese).*

POPA : Stai jos.

ȘTEFAN : Îmi priește în picioare.

POPA : Păcat. Mă pui în situația să par nepoliticos. Dumneata, om bătrîn, în picioare, — eu, mai tînăr, pe scaun.

ȘTEFAN : Fiecare cu locul lui.

POPA : Îndărătnic om... Atunci să începem de unde am rămas ieri : recunoști că în locuința dumitale au fost descoperite manifestele comuniste ?

ȘTEFAN : Nu recunosc.

POPA : Dar manifestul găsit pe raft, ce era ? Oală cu lapte ?

ȘTEFAN : O hîrtie.

POPA : Ai citit-o ?

ȘTEFAN : Nu sînt analfabet.

POPA : Deci recunoști...

ȘTEFAN *(întrerupîndu-l)* : ... Că știu carte.

POPA : Perfect ! În cazul acesta, poate știi și ce-i aceea o tipografie.

ȘTEFAN : Am cunoștință.

POPA : *(rapid)* : De unde ?

ȘTEFAN : Nu-s țăranii așa de proști cum îi cred comisarii.

POPA *(ridicînd un deget)* : Te rog să fii cuviincios.

ȘTEFAN : Noi, țăranii, în sat, nu ne prea domnim. Obicei vechi.

POPA : După cîte știm vizitezi des orașul.

ȘTEFAN : Nu-i voie ?

POPA (surd) : Cu ce treburi ?

ȘTEFAN : Nu veneam la furat.

POPA *(ton domol)* : Nu te înțeleg, moșule. Dumneata, țăran, om al pămîntului, talpa țării cum se spune, să slujești interesele unor străini ?

ȘTEFAN : Care străini ? Eu de cînd mă știu am slujit la boieri.

POPA : Degeaba te ții bățos, domnule Dorneanu, fiica dumitale s-a dovedit mult mai înțelegătoare.

ȘTEFAN *(privește țintă în ochii comisarului)* Osîndiți oameni pașnici. Pesemne că n-aveți altă treabă.

POPA *(picurînd vorbele)* : A măr-tu-ri-sit... Tot.

ȘTEFAN (rău) : Și laptele care l-a supt ?

POPA *(nervos. Ridică receptorul)* : Vino cu fata. *(Așează receptorul).* Poate îmi spui ceva despre fiul rătăcitor.

ȘTEFAN : Despre care ? Că am doi.

POPA : Tipograful.

ȘTEFAN : Domnul îl știe... Musafir rar.

POPA : Noi sîntem informați că ar fi în oraș.

ȘTEFAN (relaxat) : Treaba lui. Eu nu-i calc umbra.

POPA : Nu te doare inima știindu-l vînzător de țară ?... Comunist.

ȘTEFAN *(naiv)* : Poate-i o potriveală de nume.

Intră Trofinică cu Aglaia.

TROFINICĂ *(gafă)* : Domnule comisar, găina asta, pe lîngă că e proastă mai e și surdă. Muta-mutelor !

POPA *(îl fulgeră cu privirea)* : Cineva din camera asta ar trebui spînzurat. *(Nervos, în încurcătură).* Îți iubești părintele, domnișoară ?

AGLAIA *(se uită la Ștefan) : Da...* De ce mă întrebați ?

POPA : Atunci fii deșteaptă și nu-i da brînci în pușcărie.

AGLAIA : Eu... Ce vreți de la mine ? M-ați tehuit de cap.

POPA : O singură vorbuliță, domnișoară, numai una : ce cărai în coșuri ?

AGLAIA *(luminată)* : Spun, vai de mine ! Stevie, pătrunjel...

POPA : Deasupa. Dar dedesubt ?

AGLAIA : La fund ? Ei, cum se nimerea : lobodă, zbîrciogi, ceapă...

TROFINICĂ : ... Hațmațuchi. Tot tacîmul. S-o punem la țîțînă, domnule comisar. La al treilea deget ciripește ca o privighetoare.

POPA *(absent)* : Continuă, domnișoară. Te ascult.

ȘTEFAN : Căra calicie s-o vîndă pe sărăcie.

POPA *(către Trofinică)* : Scoate-l afară. Înțelepții au nevoie de singurătate.

Ștefan și Trofinică ies

POPA *(se apropie de Aglaia și îi ridică bărbia cu degetul)* : Nu te pricepi să minți, domnișoară. Te dau ochii de gol. Gîndește-te. Ar fi păcat să-ți petreci tinerețea după gratii. Spune-mi unde duceai manifestele, ziarele ? Sîntem singuri, nu ne aude nimeni.

AGLAIA : Nu duceam... Aduceam...

POPA *(atent)* : Da ? ! Ce aduceai ?

AGLAIA : Ziare.

POPA : Bravo ! Ce fel de ziare ? Pentru cine ?

AGLAIA : Pentru tata, de la chioșc, din Hală.

Intră Trofinică

POPA : Ai învățat bine lecția, domnișoară, dar mie nu-mi place cum o spui. Dacă și mîine vei minți cum ai mințit astăzi... *(Gest de neputință).* Ai în față două cărări : una spre sat, — alta spre pușcărie. Alege. *(Către Trofinică).* Trece-i pe amîndoi la regim alimentar redus.

TROFINICĂ : Măsură inutilă, domnule comisar. Ăștia sînt deprinși cu postul...

Casa conspirativă

Intră Mitru. Nu aprinde lumina, se duce la fereastră, privește afară. Apoi își scoate paltonul și se întinde pe pat. Pauză.

Intră Dorina, aprinde lumina.

MITRU *(sare de pe pat. Surprins)* : Dorina !,... Deci tot tu ești gazda !

DORINA *(distrată)* : Cu acte în regulă. Conviețuind alături de... Să vedem *(scoate din poșetă un buletin de identitate).* Da... Petrică Vasilescu, gardian la spitalul de boli nervoase *(îi întinde buletinul).* Păstrează-l. Îți aparține dragă... concubinule.

MITRU : Nu mi-aș fi închipuit...

DORINA : Nici eu. Am aflat astăzi.

MITRU : O plăcută surpriză... conspirativă.

DORINA : Unde ai locuit pînă azi ?

MITRU : În subsolul unei case bombardate... Ieri, noaptea, am avut o întîlnire cu tovarășul Păstrăvanu. Eram numai în haină. Mi-a dat paltonul lui. Spunea că dacă nu-l primesc, încalc o hotărîre de partid.

DORINA *(rîzînd)* : Norocul tău că n-ai refuzat. Supunea cazul discuției colective.

MITRU : Sînt convins.

DORINA : Cu primul prilej să-i aduci mulțumirile de rigoare. Palton ai, casă așijderea. Menajeră... Ce meniu preferi ?

Scoate din poșetă cîteva pachețele, le așează pe masă. Aduce din bucătărie farfurii, furculițe. Se așează amîndoi la masă.

MITRU *(pe gînduri)* : Ce se aude cu ai mei, Dorina ?

DORINA : Proces.

MITRU : Mărturisiri ? ! Tipografia...

DORINA : Nici un cuvînt.

MITRU : Atunci de ce un proces ?

DORINA : Manifestul... Fapta se încadrează într-un articol de lege. Și Aglaia... Presupunem că a fost urmărită în unul din drumurile ei. Firul s-a rupt la jumătate, dar bănuiala Siguranței persistă.

MITRU *(își cuprinde capul între palme)* : Percheziția... Cînd mă gîndesc simt că-mi crapă capul... Ascultam, ascultam ! Cu urechea lipită de perete. Se auzea un murmur... Și după ce au plecat cu tata și cu Aglaia !... A venit mama la mine. Nu plîngea, nu vorbea. Mă privea... *(Pauză).*

O VOCE : AI ACEST DREPT ? AVEM ACEST DREPT ?

MITRU : Ce-o fi făcînd mama ?

DORINA : Nu avem voie să luăm legătura cu ea. Dar sînt sigură că, la fel ca orice mamă, plînge.

MITRU : De unde aveți informațiile despre tata și Aglaia ?

DORINA : Și la poliție se mai găsesc oameni...

MITRU *(absent, își pipăie barba)* : Unde găsesc o mașină de ras ?... O lamă ?

DORINA : De odihnă ai nevoie, Mitrule. De odihnă.

Dorina se duce în bucătărie. Mitru se întinde pe pat, cu mîinile sub cap. Lumina scade.

O VOCE : AI AVUT ACEST DREPT ? AI AVUT ACEST DREPT ?

Încăperea care sugerează tribunalul

COLONELUL, POPA, TROFINICA. În boxă, ȘTEFAN și AGLAIA

COLONELUL *(voce solemnă, amplificată)* : Pentru crimă de participarea la organizațiune nepermisă, conform articolelor 4, 5 și 6 și pedepsită de articolul 7 din Decretul lege... Numitul Dorneanu Ștefan se condamnă la 10 ani temniță grea...

(Ecou amplificat). Temniță grea !... Temniță grea !...

Lumina reflectorului se mută pe locuința conspirativă. Mitru se ridică de pe pat. Măsoară încăperea cu pași largi.

O VOCE : VOR ÎNȚELEGE ? NE VOR ÎNȚELEGE ?

Din nou sala tribunalului.

COLONELUL *(voce solemnă)* :... Vinovată de crimă de răspîndire a manifestelor comuniste prevăzută și pedepsită de articolul 1, punctul b din legea... Numita Dorneanu Aglaia se condamnă la 5 ani temniță grea. *(Ecoul). Grea !... Grea !...*

ȘTEFAN *(către Aglaia) : Ești tînără,* fată. Tînără !...

COLONELUL : Ce-a spus condamnatul ?

ȘTEFAN : Am felicitat-o.

Lumina reflectorului pe locuința conspirativă. Mitru se plimbă agitat, apoi își îmbracă paltonul și iese.

Casa conspirativă

PĂSTRĂVANU, MITRU, apoi COLIBABA

PĂSTRĂVANU : Există o disciplină... (Subliniat) de partid, tovarășe Dorneanu !

MITRU *(indiferent)* : O cunosc.

PĂSTRĂVANU : Nu-i suficient să o cunoști. Trebuie și respectată. Ai călcat în picioare o hotărîre a organizației.

MITRU : Uneori este necesar să hotărăști singur.

PĂSTRĂVANU : Și ai hotărît ! Să părăsești locuința conspirativă ! Să te expui pericolului de a fi arestat.

MITRU : Există o limită a răbdării. Nici o hotărîre din lume nu poate fixa durata unei izolări... inactive.

PĂSTRĂVANU *(îl privește insistent)* : Măi băiete, ce se întîmplă cu tine ? Îndrugi numai prăpăstii. Inactivitate, izolare. Adică, da ! Fapta ta este asemănătoare cu a unui membru de partid care acționează izolat. Deci gravă !

MITRU *(iritat)* : Nu am fost arestat.

PĂSTRĂVANU : Dar dacă ?!... *(Inversunat)* Culmea nechibzuinței ! Cînd Siguranta e turbată, dumnealui își verifică gradul de îndrăzneală. *(Ironic)* Sigur, comuniștii sînt destui. Cade unul — zece îi iau locul... *(Calm)* Spune-mi, Mitrule, cine se ocupă cu treburile noastre tehnice dacă tu ești arestat ? Ce facem ? Zămislim peste noapte un „tehnic" din lut ? Sau mă duc în tipografie și strig din ușă : „care vrei, bre, să lucrezi cîteva luni într-o tipografie ilegală a Partidului Comunist Român ?"

MITRU : Exagerări.

Intră Colibaba. Îi privește bănuitor.

COLIBABA : Ce se întîmplă ? Pluțiti într-o atmosferă de morgă.

MITRU *(surîde)* : Mă aflu pe masa de disecție.

COLIBABA *(edificat)* : Înțeleg ! *(Către Păstrăvanu).* Și ai reușit să înlături grupul de celule care se dezvoltă anarhic ?

MITRU *(ironic)* : Se pare că diagnosticul e pus greșit.

PĂSTRĂVANU *(categoric).* Ba este exact ! Numai că obiectul în cauză reprezintă un caz aparte. E țesut în întregime din contradicții.

COLIBABA *(distrat)* : Din punct de vedere dialectic...

PĂSTRĂVANU *(enervat)* : Fără portițe de ieșire... filozofice.

COLIBABA *(serios. Către Mitru)* : Aș fi curios să aflu cum ai încercat să te disculpi...

MITRU *(sare de pe pat)* : Iată-mă și inculpat. *(Privește în jur).* Unde-i boxa ? ...Și de ce ? Pentru că am pus tipografia la adăpost ! Fără o hotărîre specială ! Aspectul pozitiv al problemei nu interesează pe nimeni ?

PĂSTRĂVANU : Discutam o problemă de principiu.

MITRU : Sînt cazuri cînd...

PĂSTRĂVANU *(gest de stopare)* : Știu... Cazuri cînd același țel poate fi atins și pe alte căi decît cele recomandate de către organizație. De acord ! Excluzîndu-le, însă, pe cele hazardate... Ca să nu le spun altfel.

MITRU *(indiferent)* : Numește-le.

PĂSTRĂVANU : Să zicem, dăunătoare.

MITRU : Indrăzneala în acțiune poate fi considerată dăunătoare ?

COLIBABA : S-a rătăcit printre noi un romantic întîrziat.

PĂSTRĂVANU : Activitatea noastră, Mitrule, bazată pe luciditate, nu ne dă dreptul să fetișizăm îndrăzneala.

MITRU *(neînduplecat)* : În locul inactivității prefer îndrăzneala. E mai puțin condamnabilă chiar dacă alegerea acestui mijloc de a acționa s-ar solda cu o nereușită.

PĂSTRĂVANU *(fals convins)* : Mitrule, m-ai dat gata ! Lucrurile au evoluat și eu, săracul de mine, continui să cred în luciditate, fermitate, stăpînire de sine... În niște caracteristici ale comuniștilor, probabil depășite.

MITRU *(înfierbîntat)* : Și spiritul de sacrificiu reprezintă o caracteristică a noastră. Ne desfășurăm activitatea în timp de război. Luptăm împotriva lui...

COLIBABA *(de lîngă fereastră)* : O octavă mai jos, Mitrule. Zidurile astea nu-s de cetate.

MITRU *(surd)* : Tocmai în aceste momente îndrăzneala are dreptul, pe scara caracteristicilor esențiale ale comuniștilor, la o treaptă mai înaltă.

PĂSTRĂVANU *(mîhnit)* : Îndrăzneală... Spirit de sacrificiu...

noaptea

cu același titlu

Nu-mi spui o noutate. *(Pauză)* Și familia ta s-a sacrificat pentru reușita luptei noastre. *(Pauză)* Dar a făcut-o în tăcere. Fără vorbe mari. Nu de oameni îndrăzneți, gata de sacrificiu, duce lipsă organizația noastră. Altele sînt neajunsurile ei. Esențial în munca noastră este nu numai a ști ce trebuie să faci, ci de a ști și ce nu trebuie să faci.

MITRU *(moale)*: Încerci să mă dobori cu propria-mi mîhnire.

COLIBABA *(către Mitru)*: Se pare că Mihai a pus degetul pe rană. Neliniștea ta de aici pornește.

MITRU *(pe gînduri)*: E o neliniște omenească. Merită criticată?

COLIBABA *(stingherit)*: Să părăsim acest subiect neplăcut.

MITRU: Va fi greu. Tovarășul Păstrăvanu e înfierbîntat...

PĂSTRĂVANU *(mirat)*: Te supără critica, băiete? Nu cumva te-ai obișnuit să o știi exercitată numai de către tine?

MITRU: Știi prea bine că nu. Dar nu-mi fac din ea altar la care să mă închin. O asemenea religie îmi este străină.

PĂSTRĂVANU *(zîmbet subțire)*: Mulțumesc pentru caracterizare. Nu mă supără. Cu religia asta, cum o numești tu, au fost și sînt modelați mulți oameni. Foarte mulți. *(Ironic)* Chiar și cei ce s-ar dori înregimentați într-un pluton al îndrăzneților fără acoperire *(Pauză)* Cred că tovarășul profesor are dreptate. Să punem punct. *(Mai mult pentru sine)* Munca asta a noastră!... Zăpăcește pe unii. Împietrește pe alții...

MITRU *(înmuiat)*: Îmi pare rău că te-am supărat, bădie!

PĂSTRĂVANU: Eu. supărat? Cînd sînt, mușc. Mai cu seamă pe îndrăzneții...

MITRU *(zîmbește)*: ... Fără acoperire.

COLIBABA *(bucuros)*: În sfîrșit! V-ați îndurat să deveniți voi. Cei dintotdeauna.

MITRU *(alt gînd)*: Am îngropat tipografia... Dar noi sîntem vii.

Biroul comisarului Popa

POPA, apoi TROFINICĂ

POPA *(la telefon)*: ... Mulțumesc! O indicație extrem de prețioasă... Întocmai. Vom pune în mișcare întregul aparat... Da, da! Mă voi ocupa personal. Respectele mele. *(Așează receptorul, ridică pe al doilea)* Trofinică? Iuțește pasul pînă la mine. *(Așează receptorul, se plimbă prin încăpere, preocupat).*

Intră Trofinică

TROFINICĂ: Într-un suflet! La ordin!

POPA *(se așează la masă)*: Vino lîngă mine și reglează-ți periscoapele. *(Schițează ceva pe o foaie de hîrtie)* Cam în acest perimetru. Înțelegi? Posturi de pîndă, fixe.

TROFINICĂ: Permanente?

POPA: Indiscutabil. Sursa informației este demnă de toată încrederea. *(Se lasă pe speteaza scaunului, relaxat)* Se pare că în curînd vom face cunoștință cu iubitul nostru *Necunoscut (Pe gînduri)* Să fie omul la care mă gîndesc!?

TROFINICĂ: Garantez! *(Cu degetul la frunte)* Intuiția...

Casa conspirativă

MITRU, DORINA

DORINA *(intră vioaie)*: Din nou acasă lîngă gardianul consemnat.

MITRU: Mai degrabă încarcerat. Am început să văd zăbrele la fereastră.

DORINA: Tu ți le închipui... Alții le au aievea în fața ochilor.

MITRU: Mă tot întreb cît va mai dura... luna noastră de miere? Cam lungă.

DORINA: Și nemaipomenit de originală.

MITRU *(pe gînduri)*: Dorina. ce-ai spune dacă m-aș îndrăgosti de tine?

DORINA *(distrată)*: Așa... fără să primești sarcină?

MITRU: Fără. Pe cont propriu. Călcînd disciplina. *(Se duce la fereastră)* Zilnic, după plecarea ta rămîne cu mine o altă Dorină. Una plăsmuită de imaginația mea. O fată pe care am cunoscut-o într-o seară. la un bal...

DORINA *(autoritate simulată)*: Tovarășe!... Începi să devii nepoliticos și neprincipial față de chiriașa principală a unei case conspirative.

MITRU *(serios)*: Nu-i cazul să fii ironică.

DORINA *(alt gînd)*: Dacă ghicești ce am în voluminoasa mea poșetă... Da. dacă ghicești, îți permit să mă săruți pe frunte.

MITRU *(zîmbitor)*: Concesie sau încurajare? S-ar putea să ghicesc și...

DORINA: Ghicește.

MITRU *(concentrat)*: O rochie de mireasă.

DORINA: Fii serios, domnule! Te bîntuie gînduri... nepartinice.

MITRU: O carte rară.

DORINA: Pierzi.

MITRU: Ajută-mă cu un detaliu. Doresc să cîștig.

DORINA: Ceva la care ții foarte mult. La care visezi.

MITRU *(gînditor)*: La care visez... *(Zîmbește)* Să fie vorba de a doua Dorină?

DORINA *(serioasă)*: Mitrule, să întrerupem jocul. *(Ridică poșeta)* Geanta asta, demnă de a sta cîndva în vitrina unui muzeu, poartă în ea un alfabet multiplicat și alte cîteva unelte specifice, toate hărăzite a-l determina pe însinguratul „tehnic" să scape din ghiarele plăsmuirilor... romantice.

MITRU *(ridică mîinile)*: În sfîrșit! *(Îi smulge poșeta, scoate din ea diverse pachețele, le așează pe masă, le desface. Își freacă palmele).* Exact ce trebuie. Minunat! *(Se apropie de Dorina care îl privește zîmbitoare)* Dorina!... Presupune că am ghicit. Te rog! Te rog foarte mult!

Nu mai așteaptă răspunsul, o cuprinde în brațe, se rotește prin cameră, în ritm de vals. Apoi se oprește și, după o clipă de ezitare, îi cuprinde capul între palme și o sărută îndelung pe buze. Dorina îl îndepărtează ușor.

DORINA *(zîmbet viclean. Duce un deget la frunte)*: Aici era vorba, Mitrule. Nu cunoști nici cele mai elementare noțiuni de anatomie.

MITRU: Te-ai supărat, Dorina?

DORINA: Ghicește.

Mitru îi prinde mîinile. Lumina scade treptat. Apoi crește din nou. Mitru și Dorina stau la masă, față în față cu capetele apropiate. Sortează litere tipografice.

DORINA: Cine se mai descurcă în harababura asta! Tovarășul Păstrăvanu spunea că nu știe ce vei putea face cu o adunătură de litere de șapte feluri, bune pentru dat în bobi.

MITRU *(jucînd în palmă cîteva litere)*: Literele astea, Dorina, mă atrag ca un magnet. Meseria de zețar... Otrava plumbului robește pe viață, devine patimă.

DORINA: Patima meseriei... Dar cealaltă? Vei reuși să tipărești măcar un petec de hîrtie?

MITRU *(contrariat)*: Un petec? Sute! Manifeste, fluturași... Și un ziar. Da, un ziar! *(Ridică mîna)* Cît palma asta, dar ziar va fi.

DORINA *(se lovește cu palma peste frunte)*: Am uitat... În fundul poșetei se află un manuscris. Aprobat de Comitetul regional.

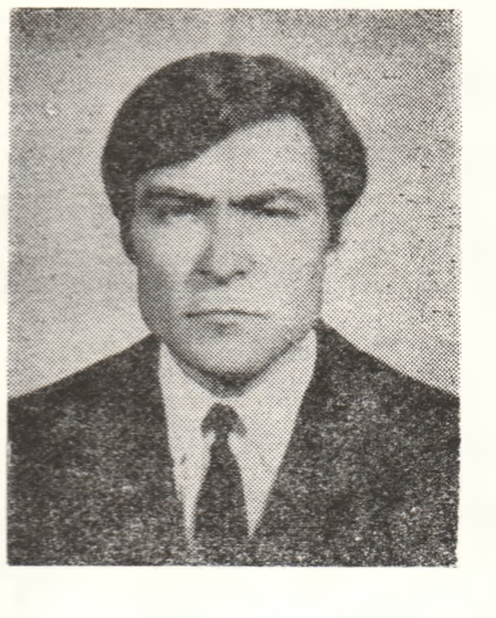
MITRU *(scotocește febril în poșetă. Scoate cîteva foi, le răsfoiește)* Așa ceva nu se uită. *(Se așează pe scaun, citește)* E de maximă urgență, Dorina. *(Privește masa)* Of! literele astea. Dracii le-au încurcat. Ascultă. Dorina, o frază *(Citește)*... „Patrioți cinstiți! Pe umerii voștri apasă răspunderea istorică de a vă salva patria, familia și cultura națională, pîngărite de hitleriști..."

DORINA: Frumoasă! Dar, multiplicată în cîteva sute de exemplare, ar fi și mai frumoasă.

MITRU *(convingător)*: Le vom avea! Neapărat! Chiar dacă vom fi nevoiți să imprimăm cu mîna, literă cu literă. *(Se duce la fereastră, privește afară)* Apelul va fi multiplicat... O tipografie a fost îngropată, alta se naște.

DORINA *(preocupată cu sortarea literelor)*: Cred că mai rău le încurc. Unde pun litera a?

MITRU *(vine la masă, în spatele Dorinei. Îi cuprinde umerii)*: Dorina, lasă-le în seama mea. Mîine vei avea multe drumuri de făcut. *(Pauză).* Tata și Aglaia le făcea... Culcă-te! Eu rămîn să instruiesc plutoanele astea de soldați de plumb. Curînd vor intra în focul luptei.



poet al uriașilor

Dacă vine cineva și vă cunoaște
spune convins: aceștia
au și poeți formidabili

eu sînt unul dintre acei poeți
despre care străinii nu știu prea multe,
însă mi-e deajuns că sînt al vostru

nu cred că aș putea vreodată
să mă înalț la imaginea pe care alții
o au despre mine —
dar dacă spațiul poeziei mele
de pe acum a devenit imens,
voi sînteți uriașii care îl locuiți

numărătoarea nopților

Eu am avut curajul de-a nu avea din naștere

eu de copil am călcat cu privirea
florile de gheață pe o fereastră promisă

eu sînt cel care am aruncat din greșeală
pachetul de țigări pe care-mi notasem
o adresă foarte importantă

eu am tăcut la capătiiul
tatălui meu,
știam că mă privește un dumnezeu leneș

eu am spart acel vas de cristal
în care culorile se recompuneau
de la o clipă la alta

eu am udat cu lacrimi flori adevărate
și-am refăcut drumuri la care alții renunțaseră
demult

eu am trăit și am luat de la capăt
de fiecare dată aceeași noapte,
însă știam că numărătoarea nopților
— măcar pentru un singur om —
va începe de la mine

uite că se poate

Uite că se poate cînd nu mai vorbești
să rămîi același pentru altul —
arde-mă cu semnele cerești
însă eu nu joc de-a-ntunecatul

am un semn de frate am un semn de soră
lîngă semnul de copită-n frunte —
oare ochiul care mă devoră
nu mai are vreme să asculte?

uite că se poate, numai de aș vrea,
chiar și în afara jocului se poate —
îmi arunc pe umbră haina și abia
dacă sting a milioana parte

femeia grădinarului

Ei, dar cînd plouă numai în fîntîni
se trezește femeia grădinarului
pune mîna pe găleți și începe să care
— zi și noapte —
să toarne să acopere totul
pînă cînd ies paianjenii din urechile pămîntului

face ea ordine în toate

îndrăgostită albă uriașă
femeia grădinarului întîmpină rodul
tocmai cînd nu te aștepți
tocmai cînd cumpăna fîntînii se rotește în secetă
precum aripile unei mori de vînt

pune ea ordine în natură,
mamă a tuturor este ea —
nu-și schimbă rolul
pentru nici un diamant

îndrăgostita albă uriașă
se înroșește
numai cînd urcă pe ea privirea bărbatului

ea cară și sapă în apă
și ninge în lună și-n stele
pînă deschide în ceruri o groapă
și-azvîrle-n dumnezeu cu mere

de seacă apa din fîntînă
ea prin fîntînă trage rîul
și chiar un rîu de mai departe —
ea ar putea să tragă mări, oceane
prin rîuri și prin fluviile moarte

pune ea femeia grădinarului
ordine-n natură și în toate

în genunchi voi rupe o floare pentru tine

Încă nu mă gîndisem să scriu pe o temă a altora,
compuneam muzică pentru clopote
(ca o mașină centrifugă viața
ne aleargă pînă la marginile
propriei noastre nașteri)

acum scriu pe o temă eternă — asculți? —
cîștig o pîine pentru veșnicie,
mai tot ce am pierdut se datorează
mersului meu cu fruntea-n pămînt
(as al travaliului, stîncă
mergînd pe lîngă zid,
un mare ochi de gură-cască:
nu am trecut prin lume
ci lumea a trecut pe lîngă mine)
azi caut
originea a ceea ce va fi — ascultă! cineva
trebuie să mă cunoască,
în genunchi voi rupe o floare pentru tine —
uneori îmi simt brațele
ca două albii secate
(murmurul glasului tău le-ar ajunge)
ia-mi fața în mîini — ascultă! — asupra-mi
s-a stins prea multă lumină de noapte,
presimt durerea cum un animal cutremurul
dar în genunchi voi rupe o floare pentru tine

încă mă-ndrept spre lumină

Verdele ochi în lăuntru
îl arde pe cela ce sînt,
încă mă-ndrept spre lumină
cu noapte pre noapte călcînd

sulițe albe de gheață
înfipte de marele vînt,
iată-mă rana multiplă
cu noapte pre noapte călcînd

pînă și plînsul tău rîde,
cu lacrimi în gură eu cînt —
oricare din zilele mele:
o noapte pre noapte călcînd

poeme de IOANID ROMANESCU

critica poeziei



VICTOR FELEA

Cînd spune la un moment dat : „Eu sînt un diamant ireductibil, / focar de amintire milenară / dar strălucirea mea e-n mine nu în afară", Victor Felea desprinde trăsătura esențială a liricii sale, reflex prompt al spiritului interiorizat, torturat de o prelungită criză. Nu avem de a face cu un spirit ipohondru, studierea „maniacă" a maladiei lipsește. Nevoia de a privi în **afară** există ca ripostă instantanee, se detașează net însă neputința de a se uita pe sine în această tentativă de comunicare cu exteriorul. Victor Felea nu-mi pare a fi structural un inadaptat, suferința din poezia sa este expresia unui accident survenit între timp, a unui handicap ce face imposibil orice efort de recuperare.

Motivele acestei poezii sînt previzibile, previzibilă este monotonia și neputința de a trișa bravînd. Sentimentul solitudinii în urbea provincială amintește de Bacovia; apropierea este justificată uneori și de amănunte : „Era o seară profană cu gesturi de fată întîrziată-n tîrg / Și cîteva viori scoteau un vals sărac în piață — / Eu eram ca un stîlp înfipt sub cer / Înfiorat de dezolantul amestec al urbei cu apusul" **(Amurg profan).** Apropierea de Bacovia devine imposibilă atunci cînd Victor Felea găsește o soluție de remediere a situației. Nimic bacovian deci în : „Era o seară profană / Întîia oară ghicisem pustietatea lucrurilor moarte / Și necesitatea de a le împrumuta un pic de poezie" (idem).

Erosul apare ca un explicabil refugiu în puritatea absolută, ireală ; Viziunea erotică este eminamente platonică și, se va vedea, o necesară compensație : „Ochii tăi ascundeau ape adînci, / Părul tău mă tulbura ca o poveste, / Fruntea ca o melodie pe zăpadă, / Fecioria ta țipa o albă veste. // În orașul întristat de fulgi / Te-am văzut profanată de îngerii beznei — // Ca să te iert, ochii i-ai făcut dulci ; / Ți-am sărutat sînii și zveltețea gleznei. // O, puritate, iubirea mea ca o pată / S-a întins peste argintul tău calm — / Cine va înțelege jocul acesta / În oglinda ta necercetată ?" **(Oraș prolix).** Carnația feminină nu fascinează, atrage conturul formelor, linia imaginară de dincolo de „materia vie" : „Priviți gingașele siluete ale fecioarelor / Înfiorate și fragede / Călcînd covorul luminii" (**Lumina de aur a toamnei).**

Cîntecul materiei (o altă parafrază bacoviană ?) nu dorește să impună o experiență generalizată ; aspectul de intimitate nu poate scăpa nimănui. Avem de a face cu un jurnal care enunță fără să explice stări de spirit incomode, constituindu-se mai puțin ca o memorie a simțurilor (o retrăire intensă) și mai mult ca o consemnare de atitudini în consecință. Interiorizarea de care aminteam la început nu este echivalentă cu introspecția minuțioasă, trebuie să o luăm în sensul cel mai simplu de aplecare insistentă, de privire în sine și îmbolnăvită de **sine,** și nu de descindere propriu-zisă, de cufundare într-un unic spațiu de referință. Consemnarea are prioritate asupra analizei. Nevoia de a comunica, de a se exterioriza deci domină, actul confesiunii rămîne esențial (o supapă de siguranță pentru presiunea interioră mereu crescîndă) : „O, durere, durere... / Ești soarele nevăzut / Care arde-n abisul din mine / Cu puterea a mii de destine. / Te simt necontenit în adîncul făpturii, / Astrule mare, dogorîtor, / Sub razele tale-am crescut, / Sub arsura lor am să mor" **(Astru nevăzut).** Voluptatea suferinței era previzibilă, durerea apare poetului ca un semn al superiorității și al vigorii. Textul citat continuă astfel : „Te port cu ascunsă mîndrie / Prin vacarmul comun — / Mărgeane și perle adun / Din lumina ta purpurie. / Dar învelișul de lut / Se mistuie-ncet sub dogoare / O, astrul meu nevăzut, / Supremă vigoare".

Poezia lui Victor Felea cîștigă în franchețe prin simplitatea expresiei. De aici și aspectul ei de jurnal intim, ușor retoric și nespeculativ. In unele texte însă factologia autobiografică domină absolut în așa fel încît jurnalul intim cu accente puternice, convingătoare de tristețe și singurătate, se transformă într-un nepretențios „jurnal de bord". A se vedea poezia **Constructori.**

MIHAIL SABIN

Mihail Sabin a renunțat de această dată (mă refer la **Pasărea medievală,** volum apărut în condiții grafice și tipografice remarcabile la editura **Junimea)** la ironia care îi însoțea cele mai grave întrebări, respingînd tot ceea ce s-ar putea numi sentimentalism, fie el și abil deghizat. Mai mult decît atît, a fost aleasă o soluție ceva mai austeră, în dese rînduri prozaică, mizîndu-se cu insistență pe jocul subteran al sensurilor și nu pe etalarea lor spectaculoasă. Parabola sau pur și simplu fabula sînt rostite în cuvinte simple, dar în construcții adesea complicate și, în primul rînd, se remarcă înclinația spre speculație, spre un anume imprevizibil în divulgarea tîlcurilor. În general tonul e nonșalant și nepretențios : „Și ce ai aflat în peregrinările tale / o Filosofule ? // Lucruri mărunte, Seniore, / nimic de seamă / pentru augustele voastre urechi //. Mă sfidezi, Filosofule, / ce-ai zice dacă te-aș trimite la moarte ? // Mi-ar fi teamă, Stăpîne. / Ce prostie, / spuse divinul nostru Senior, / Filosoful e laș / lăsați-l să trăiască..." **(Care îți este avutul).** Misterul și incertitudinile ispitesc la tot pasul și ajung uneori scop în sine : „Marea aduse la țărm o sticlă, / îndepărtîndu-i sigiliul / caligraful cetății / dădu la iveală / un pergament. // Mare fu truda Înțelepților / întru descifrarea ciudatului scris, / ei comparară semnele cu alte semne / aparținînd unei lumi muribunde / dintr-o cetate a soarelui / azi dispărută. // După douăsprezece zile de trudă / Înțelepții cetiră în fața mulțimii / aceste cuvinte : // Marea aduse la țărm o sticlă, / îndepărtîndu-i sigiliul // caligraful cetății dădu la iveală / un pergament..." **(Marea aduse la țărm o sticlă).**

Spațiul cetății medievale apare ca o necesară convenție. El este menit să închidă, nedefinit și impalpabil, false evocări și pretexte reale pentru a medita asupra condiției poetului în primul rînd, prezență rătăcitoare, fantomatică și înțeleaptă, atinsă de melancolii și asediată de întrebări cu răspuns incert. Moartea menestrelului coincide cu o anumită apoteoză imagistică, ideea de spectacol, atît de frecventă în volumele anterioare ale lui Mihail Sabin, revine ; să-i adăugăm acum și o oarecare prețiozitate : „Felul în care dispar menestrelii poate fi un spectacol / agonic sub norii de sticlă ai unei furtuni numită / defăimare la ora în care palatele se frîng de singurătate / și solul aduce în dar propria sa retină ca pe un martor / al întîmplării / cu-adîncul rost de-a povesti cîndva totul chiar dacă timpul frumoaselor pierderi de cîntec / trece zburînd și nu mai rămîne din sunetul pur / decît amintirea și dansul grațios al doamnelor tinere / pășind în vîrful picioarelor prn misteriosul tunel / ce leagă palat de palat și alcov de alcov" **(Felul în care dispar menestrelii poate fi un spectacol).**

Risipa de imagini din citatul de mai sus nu este caracteristică volumului, el fiind, așa cum spuneam, mai degrabă auster. Monotonia vizibilă, premeditată cred, are în ea o anumită grație și pe alocuri — în poezia erotică — o discretă senzualitate. Ambianța este conturată în linii puține, ferme ori inconsistente, sugestia de straniu și nedefinit e permanentă. Părăsind o anumită viziune voit cabotină ce-i caracterizează volumele anterioare **(Arena cu paiațe și Măscăriciul), Pasărea medievală** dorește probabil să evite la maximum punctele de sprijin venite din exterior și artificiile. Dacă volumul din urmă este digresiune sau punctul de plecare al unor experiențe noi, rămîne de văzut. Oricum, sînt sigur de un lucru : la Mihail Sabin a reținut atenția întotdeauna inteligența care e tentată mereu să bagatelizeze, punînd sub semnul dramatic al derizoriului și al farsei situații incomode.

TITUS ANDRONIC

Cum s-a spus, în **Memoria toamnei,** Titus Andronic este un pillatian, și, aș adăuga eu, apt de a fi inclus în

critica prozei



MIHAI GIUGARIU

Iubiri rele[1] este o culegere, foarte inegală, de nuvele mai vechi și inedite. In textele care-l reprezintă cu brio, Mihai Giugariu este un behaviorist meticulos, sedus de dinamica gestului mărunt, ecou al unor fine și meandrate mutații sufletești. Autorul își proiectează personajele într-un prelungit ralenti, li se înregistrează fiecare mișcare — de unde și fraza îndeobște scurtă, nervoasă, mitraliată :

„Cîteva zile nu făcu nimic. La prînz mînca foarte puțin. Cîțiva biscuiți sau un corn. Intra într-o cofetărie și cerea o cafea cu lapte. De cele mai multe ori nu o termina. Avea totdeauna la el o pungă cu mere. Se ducea în parc, la Herăstrău" etc.

Singura piesă realmente entuziasmantă a volumului este Fata și bătrînul, **o juxtapunere bine regizată a două jurnale intime, primul aparținînd unei tinere deștepte, nonșalantă și nonconformistă în aparențe, tipică femeie în formare, în esență, iar cel de-al doilea unui bărbier născut la începutul veacului. Surprinderea celor două mentalități, cea juvenilă, frustă, lucidă a absolventei, și cea spilcuit mic-burgheză dar rafinată prin inteligență a frizerului, e de o virtuozitate excepțională. Tandemul de jurnale, pline de miez și autenticitate, ilustrează nu doar două destine individuale, ci și hiatul dar și tangențele dintre modul de a gîndi și trăi viața a două generații contemporane. Maturizarea lentă a fetei și îmbătrînirea, oboseala crescîndă a frizerului găsesc în Mihai Giugariu un perfect observator, de o glacială și admirabilă detașare. Nuvela, trebuie spus apăsat, este absolut antologică.**

Interesante, la un nivel mai jos, sunt și nuvelele Șarpele **(confesiune gîfîită, spontană, dură a unui pușcăriaș de drept comun, conștiință traumatizată și alterată) și** Scrisori de dragoste **(recompunere din epistole șablonard convenționale a unei relații sentimentale mediocre, a unei „iubiri rele", gîtuită de protocol și poncif). Multă bogăție de observație, paroxistic de precisă pe alocuri, e risipită și în** Iarba, **a cărei premisă epică e însă de o bizarerie deconcertantă : un tînăr mecanic are ideea că ar fi mai simplu, decît să se urce vitele la munte, să se aducă, cu elicoptere și altă solidă aparatură, fînul la vite, jos — și cu sprijinul organelor locale, năstrușnicia (o lovitură dată transhumanței ?) e pusă în practică. Afara unui crochiu al monoideismului benign, nu se poate preciza care e sensul acestei nuvele care e, ca și invenția pe care o descrie, un motor bine pus la punct servind o cauză stranie.**

In privința celorlalte nuvele, situația este deplorabilă. Un abuz sufocant de interferențe temporale, de raccourciuri zig-zagate, de impreciziuni programatice, de secționări arbitrare, de obscurități căutate le transformă în mase amorfe de dialoguri și notații, profunde pe porțiuni, dar, ca tot, imposibil de parcurs și, cu atît mai puțin, de deslușit. Dacă mi se iartă o imagine grotescă, aș spune că, aici, Mihai Giugariu, cu un soi de sadism al complicării lucrurilor și al mortificării clarității elementare, de cum deține un subiect viu, îi amputează picioarele, mîinile și capul, iar trunchiul rămas îl ciopîrțește pînă nu se mai poate recunoaște.

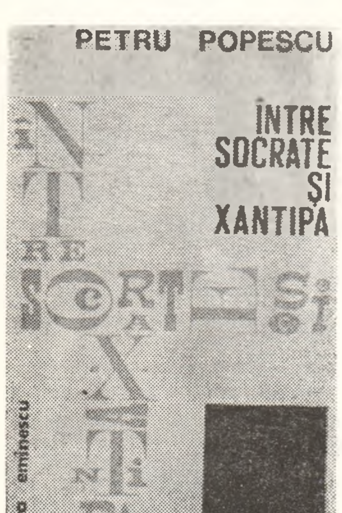
Fugind de realismul plat, Mihai Giugariu își anulează incontestabilul talent aruncîndu-se în absconsități de fond și de construcție. Avem speranța însă că în autorul Condotierului **obsesia realului va înfrînge obsesia tehnicii.**

OLTEA ALEXANDRU

Plecînd de la premisa incognoscibilității omului de către om („atîtea contradicții se îngemănează, cresc laolaltă tocmai prin apropierea prea mare și, paradoxal, împiedică apropierea, cunoașterea !), Oltea Alexandru propune, în Veghea bărînei doamne Gall[2], **o amețitoare și alambicată textură de confesiuni, predominantă fiind cea a unei bătrîne și singuratice femei care, „spovedindu-se", efectuează în același timp și o febrilă anchetă retrospectivă în legătură cu viața sa de familie scotocind cu feroce aviditate în memoria ei și a altora după amănunte despre existența fiecăreia dintre cele trei fiice ale sale, pe care le consideră cu o cruzime frizînd denaturarea instinctului matern.**

Autoarea, marcată vădit de experiența romanescă a Hortensiei

critica criticii



PETRU POPESCU

Petru Popescu pare născut, teoretic, pentru a ilustra în ultimul grad ideea lui Nicolae Manolescu, potrivit căreia scriitorul român are obsesia începutului. Astfel, el ar fi creatorul romanului citadin din literatura contemporană, al celui de război și, probabil, al multor alte categorii de roman, deocamdată în stare de proiect. Și cum recunoașterea deschisă a calităților sale pionierești e încă departe de a deveni un loc comun al criticii, Petru Popescu a avut ideea (ideile sînt hrana-i zilnică ; căci „Toți scriitorii sînt scriitori de idei. Chiar Fenimore Cooper ori Jules Verne au idei") de a și le populariza personal. Așa se face că *Prins* a fost precedat și urmat de violente intervenții jurnalistice din care reieșea că noi n-avem roman citadin și eu (Petru Popescu) „scriu proză și încerc să umplu cu ea chiar lacuna de care vorbesc", pentru ca lucrurile să se repete pînă la amănunte cu *Dulce ca mierea e glonțul patriei* și *Sfîrșitul bahic.* Din cuplarea lor cu texte publicate în chip de cronică a traducerilor a rezultat *Între Socrate și Xantipa* (Editura Eminescu, 1973), volum al cărui titlu ar vrea să spună multe și, de fapt, nu spune nimic.

Un pasaj din *Avertisment* va lămuri asupra obiectivelor și tonului culegerii : „Ca să obțin credit pentru o literatură a orașului, a trebuit să revin des — și singur — asupra problemei, pînă cînd la un moment dat ajunsesem să fiu tratat ca un maniac de critica profesionistă. Revendic meritul de a fi repus singur în circulație această idee, de a o fi ilustrat în mod temeinic prin cărțile mele, și cea mai bună dovadă e faptul că ideea mi-a fost însușită de aceeași critică profesionistă, ce o folosește azi dezinvolt, fără să-mi citeze paternitatea, și poate, dacă i-aș da un prilej, ar folosi-o și împotriva mea. Azi a devenit o banalitate în critică să faci referință la citadinism. Acum șapte ani era aproape un eroism, și mi s-a spus în față că strig în pustiu. Din fericire un asemenea pustiu nu poate fi decît un pustiu al criticii — am avut din prima clipă de partea mea restul cititorilor, mai generoși, mai dornici de adevăr, mai puțin minați de complexe de genialitate" (pp. 8—9).

Dacă situația criticii ar fi dezolantă în măsura indicată de prozator, încă paginile sale ar fi acceptabile, în ciuda absenței argumentelor. Dar, dincolo de împrejurarea că „bătălia pentru citadinism" a existat numai în mintea înfierbîntată a autorului, ideea fiind „o banalitate în critică" dinainte de Petru Popescu, și, mai ales, dincolo de faptul că blamata critică nu e chiar pe dric, trebuie de văzut că el nu teoretizează și înfierează critica pentru a contribui la extirparea dificultăților ei reale, ci — atenție ! — pentru a spune astfel că e singurul prozator *comme il faut* și ea (critica) nu vrea să recunoască acest elementar adevăr.

Descinderea în presă este la Petru Popescu o pledoarie *pro domo,* nu nevoia apărării și impunerii unei direcții literare, ci a unor cărți, ale sale — desigur.

Să admitem, totuși, că *citadinismul* a fost reintrodus în circulație de prozator, să acceptăm dar că prima secțiune a volumului ne oferă filmul impunerii unor „idei patetice". Dar oricît de „patetice" ar fi, ele rămîn „idei", așa încît acceptarea lor depinde de modul în care sînt susținute. Nu m-aș fi oprit la acest aspect, dacă n-aș fi aflat pe copertă numele lui Socrate, ceea ce implica griji sporite în argumentare. Îmi amintesc, bunăoară, că înțeleptul din Atena depunea multă stăruință în a-și obișnui învățăceii să definească noțiunile apelînd la genul proxim și diferența specifică. Petru Popescu îl sfidează pe invocatul filozof — deși elemente de teorie a definiției se predau în liceu — și scrie : „Înțelegem prin realism, firește, un realism reproducînd... etc." (p. 37). După o atît de clară definire, chestiunea realismului ar putea fi socotită rezolvată. Cîteva adăugiri par, cu toate acestea utile. La pagina 38 citim că „termeni ca «realism», «autenticitate», «sinceritate» sînt sinonime". Peste două pagini însă, scrie negru pe alb : „Realismul, firește, se judecă nu numai după franchețea scriitorului și după capacitatea lui de reproducere". Ceea ce înseamnă, de fapt, că *autenticitate* și *sinceritate* nu mai sînt sinonime ale *realismului,* ci numai două dintre trăsăturile definitorii ale acestuia. La care se adaugă, conform unei precizări ulterioare, (p. 42) „capacitatea de a crea audiență (?), de a figura și semnifica, durata (?), însușirea de document și de conștiință a epocii, creația de situații și caractere originale și adîncite". După cum realism vrea să zică și sporirea procentajului temei citadine în contextul general al romanului național (adică „realismul temelor", p. 40), ca și ieșirea din „provincialitatea mintală" (?). În sfîrșit, lucrurile par să se fi clarificat pe deplin, drept care, atunci cînd vom da de vreo operă care să reziste amintitelor criterii, vom putea spune fără teama de a greși că sîntem în fața unei opere realiste. Dar, lovitură de teatru ; Petru Popescu, aidoma unui abil autor de romane polițiste, ne-a dus cu vorba pe cărări greșite. Adevărul îl vom afla, potrivit obiceiului, abia în final, unde se subliniază că „adevăratele criterii de verificare a realismului sînt, cine s-ar fi așteptat ?, „publicul și timpul". Ca și cum scrierile fantastice nu fac față acestor ultime exigențe.

Pentru diletantismul lui Petru Popescu în materie de generalizări reproduc trei fragmente din articolul *Apologia persoanei întîi.* Primul indică modul de funcționare al sistemului său asociativ și cunoștințele de istorie a prozei românești : „Ceea ce se impune ca o bizară realitate la o literatură a unui popor meridional și «cald», este, după mine, raritatea relativă a persoanei întîi în epica românească, raritate încă și mai mare după ultimul război. Pentru cum sîntem noi, românii, și pentru viața esențial autentică la care ne-a silit istoria, pentru trăirile noastre, întotdeauna dramatice și nemediate, pentru caracterul nostru spontan, pentru viteza și adîncimea reacțiilor noastre, persoana întîi, în proză, mi se pare a fi una din formele cele mai fericite". Al doilea certifică ambianța abolirii convenției epice : „A scrie la persoana întîi e mai greu decît la a treia, pur și simplu pentru că trebuie, ca să sic așa, să «garantezi personal» pentru orice afirmație". Și ultimul, fără comentarii : „Din păcate, în majoritatea volumelor de proză care apar, autorii chiar foarte tineri, nu se demască deloc, sînt foarte prudenți, foarte enigmatici, nu au nici măcar acea indiscreție, acea cutezanță a vîrstei, a biologiei, a sîngelui fierbinte. Citim cărți din care nu înțelegem defel cine e autorul, în sensul că el, ca persoană, nu apare absolut deloc — nu știm dacă e tînăr ori vîrstnic, nu înțelegem uneori dacă e bărbat ori femeie, nu ne putem face despre el, fizic și psihic, nici cel mai vag portret".

tipologia poetică ardelană. Sentimentul obîrșiei, imboldul de a descinde în imemorial sînt elemente de prim plan. Moartea însăși e privită cu secretă satisfacție, satisfacția cufundării în pămîntul strămoșilor. Pînă și dragostea e contaminată de „dorul atavic de ginți", cum spune poetul în unul din cele **Trei poeme de dragoste tîrzie.** Fără idilisme, versurile lui Titus Andronic cunosc atît rostirea abruptă cît și cugetarea romanțioasă, contaminată de un rafinament incert, inofensiv. Limbajul nu ascunde decît rareori prospețimi („După ploaie pămîntul aburea ca o pîine" — **După ploaie**), e mai curînd elaborat, atent la sonorități și domol în asociații. Accentele grave deconcertează rareori. Moartea e o prezență obsesivă (prin evocarea repetată) dar și o abstractă virtualitate. Contrazic întrucîtva ansamblul, prin nota imprevizibilă de funebru, cele două strofe din **Verset.** Sentimentul implacabilului, și nu doar înclinația spre meditația asupra morții, se impune cu oarecare forță într-o viziune sănătoasă totuși, lipsită de panică, mă refer la **Vitraliu**, cea mai bună poezie a acestui volum de debut : „Mai trebuie aer, iubito, / Aerul netrecător / Păsările roșii din inima mea / Să respire. / Cuvintele tale mă săgetează / Din zbor / Și sîngerează în amintire. / Ne trebuie apoi puțină tăcere / Stinsă-n ecouri de orgă și vînt / Și uită că-mi bîntuie zodia / Fluturi de fum și pămînt. / Altcum dimineața ne închide / Sîngele-n clocot diurn / Și-mi crește cenușe-n vertebre / Și umbra m-acopere-n turn".

Echilibrul din **Memoria toamnei** rezultă din coexistența firească între vigoare și discreție.

DOINA CETEA

În **Creație** Doina Cetea se vede descinsă din imemorabilul timp al genezei pe cînd „Era cădere de frunze / Vuiet de ape, copaci răvășiți / Înlănțuiți de cer, / Îngenunchiați la începutul infinitului, / Rotindu-se toate într-o înălțare / La bolta albastră a cerului, / La noaptea căzută în țipetele păsărilor". Pe aceeași idee a asociației cu „facerea lumii" merge și poezia care a dat titlul volumului : **Cutremurul albastru** ; într-un asemenea context întrebările patetice sînt inerente : „Cutremurul albastru ca un ospăț bizar / Trezit din somn aleargă și întreabă : / Ești tu femeia ? / Ești tu lumina care nu minte ? / Ți-e dor, ți-e frig ? / Ești izbucnire de scîntei ? / Tu ești uitarea ? / Tu ești ? / Sînt eu femeia ce-am ajuns / La fruntea ta neliniștită-n vis / Și singură pe deal în haină albă". Egolatria și extazul în fața propriului chip sînt evidențe. Doina Cetea schițează un autoportret care epatează prin însușiri la superlativ :frumusețe și sensibilitate, inteligență și mister. Spațiul din jurul unui asemenea chip (idolatrizat metodic) devine, inerent, un Eden erotic, o țară a zînelor care ademenesc irezistibil: „Tu nu cunoști locurile / În care zilnic rătăcesc / În care totul se schimbă / Ca o vrajă și deșteaptă îngerii, / Adună chemările mele / Și stelele risipite prin ape. / Mă încearcă lumina / Cînd brațele goale / Prind tremurarea șoldului cald / Și alină durerea ce m-a săgetat / Și dragostea și unda verde a apei / Ce se trezesc întîia oară / Printre trestii. / Tu nu cunoști umbra pădurii / Și imensitatea spațiului / Din care zeii surîd. / Bucuria și dragostea-s umerii mei / Aplecați peste-un limpede cer / Aceeași, printre frunze și noapte / Înlănțuiți, fără teamă de-ntoarceri". **(Fără întoarceri).**

O oarecare abilitate în construcția metaforelor nu poate fi contestată. dincolo de excesul de pitoresc și de prețiozități unele imagini mai „terestre", rețin atenția.

ION RAHOVEANU

Orgolios, Ion Rahoveanu se vrea și un pătimaș, mai mult chiar un duh rău al patimilor, astfel încît se întreabă la un moment dat : „Nu sînt din infern eu cel ce revine / cîntînd fantasma patimei din mine ?" **(Vernisaj).**

Nimic „infernal" însă în **Rugul palidității** — singura sintagmă prețioasă din volum — care altminteri se distinge printr-un limbaj precis, mai mult plat decît frust, în dese rînduri rudimentar și parcă voit apoetic. Disprețul pentru factice este inutil din moment ce-i ia locul slăbiciunea pentru proza insignifiantă : „Viața acestui om nu s-a păstrat / nici în fotografii sau monumente. / Între gîzele pietrificate / el nu are leagăn și mormînt / să poți vorbi cu certitudine de moartea lui. // S-a bătătorit pămîntul deasupra / unde trebuie să fi fost îngropat. / Viața acestui om este o mărturie, / o tristă adeverință că un suflet s-a stins / într-o împrejurare vag atestată" etc.**(Incertitudinea vieții).** Pe aceeași linie a limbajului neglijent, poezia de dragoste atinge naivitățile parodiei : „Iubita mea, zăpada de pe haină / e-a celui care-ți sună-n rece taină. // Tu fă o supă bună sau un ceai — / să nu-mi lași gardul, dragostea să-mi dai. // Afară cresc troiene, urlă lupi, / mai bine dacă tu-n priviri mă rupi" **(Scrisoare de acreditare).** Din nefericire, aceleași neglijențe compromit și intențiile lăudabile de a evoca strămoșii, **Orientare seculară**, spre exemplu este o scurtă scenetă versificată în care poezia este absentă.

Daniel DIMITRIU

Papadat-Bengescu, triumfă în deconspirarea cercului vicios al unei familii aberante, zguduită de adeziuni și aversiuni pe cît de ascunse pe atît de tenace.

Apăsînd cu ostentație pe discontinuitatea tulbure, „abisală" în intenție, a psihologiilor implicate, exagerînd fie în direcția morbidului, a enigmaticului maladiv, fie în cea a pateticului sentimental vecin, în ciuda limbajului de o rigidă sobrietate, cu dulceagul, romanul Oltei Alexandru este o carte scrisă cu netă profesionalitate, dar uscată.

MARTA COZMIN

Un soț se trezește în casă cu o femeie străină. Este amanta curajoasă a vecinului de la etajul superior. Soțul o expediază urgent, terorizat toată lumea înțelege de ce. Era de mirare ca năucitoarea vizitatoare să nu uite ceva. Uită, soția vine, găsește pachețelul și — o, minunată artă a finalurilor ingenioase ! — il ia drept un cadou cu ocazia împlinirii a șapte ani de mariaj.

Un bărbat părăsit vrea să se sinucidă. Amicul il vizitează exact la momentul fatal : „— Mă cunoști mult prea bine ca să-ți închipui cumva că apariția ta îmi face plăcere, mă asigură el cu o privire de gheață. Bănuiești că n-am instalat pironul ăsta aici ca s-atîrn de el o șuncă afumată". Anecdotele cu care amicul încearcă să readucă setea de viață a disperatului n-au efect. Dar de la parter se aude un plîns. Instincte umanitare se trezesc în latentul sinucigaș. Amicul e trimis să vadă ce și cum. Victimă a unei confuzii, acesta primește o oală de borș în cap. Se întoarce ca atare, ceea ce provoacă celuilalt — o, minunată artă a răsturnărilor spectaculoase ! — hohote homerice, așa că în piron va atîrna pînă la urmă șuncă afumată.

Un candidat tomnatec la însurătoare își cănește părul cu o loțiune ce pare, din păcate, ineficace, dar care își începe teribila acțiune taman în timpul vizitei hotărîtoare, determinînd cameleonice transformări în capelura pretendentului și, evident, mefiența categorică a alesei.

Iubitul Zoei admiră excesiv pe Doamna L., posesoarea unor fascinante cosițe blonde și a unei clamoroase pălării. Plimbîndu-se pe o zi vîntoasă, ia act cu surpriză că zulufii aurii sunt doar — o, minunată artă a momentelor culminante ! — perucă. Intors acasă, peste ce dă ? Peste Zoe, „tunsă scurt, oxigenată și pieptănată cu zulufi și pe deasupra cu o pălăriuță galbenă" etc.

Pe asemenea pretexte de o drăgălașă inconsistență, Marta Cozmin [3] brodează un umor provincial, cuminte și nesărat, cam à la I.A. Bassarabescu feminizat, și fără tacticosul aplomb al aceluia.

---

1) Mihai Giugariu, **Iubiri rele**, nuvele, cu o prezentare de S. Damian pe cop. a IV-a, Eminescu, 1973, 295 pp.

2) Oltea Alexandru, **Veghea bătrînei doamne Gall**, roman, Cartea românească, 1973, 278 pp.

3) Marta Cozmin, **Cîinele și gramofonul**, povestiri, Cartea românească, 1973, 211 p. p.

George PRUTEANU

Intre Socrate și Xantipa putea cuprinde, spre binele general, numai cele 100 de pagini despre scriitori străini, unde trebuința citatelor ameliorează boala generalizărilor cu orice preț.

Al. DIMA

Consemnînd apariția celei de a doua ediții a **Principiilor de literatură comparată**, scriam — între altele — că, departe de a fi o ramură a cercetării literare, comparatismul este o metodă a cărei universală aplicabilitate se poate proba fără dificultăți. Altfel ar trebui să admitem că pot lua naștere discipline similare și în alte sfere : bunăoară istoria comparată, filozofia comparată, chimia comparată etc. Am plăcerea să constat că în **prezentarea** ultimului său volum, **Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale** (Cartea Românească, 1973), Al. Dima îmi dă dreptate, căci iată ce scrie : „Studiile (de față — n. n.) aparțin literaturii comparate și îndeosebi aplicării ei la literatura română...". Altminteri ar fi greu de priceput cum o disciplină a studiului literaturii („literatura comparată") poate fi „aplicată" la „literatura română".

Stimulat de măgulitoarea recunoaștere, voi spune că, în esență, prezentul volum ne informează că literatura noastră are o universalitate „reală" și una „virtuală", că perioadele literare nu se pot delimita numai pe baza curentelor, că umanismul și realismul sînt caractere permanente ale artei, că estetica și comparatismul sînt pline de perspective. La care se adaugă șase studii didactice, între care unul despre **Relația literatură — societate în concepțiile criticii și teoriei literare** și din care aflăm că Gherea, Sanielevici și Ibrăileanu au fost critici marxiști.

O atenție specială merită textul care dă și titlul cărții, unde Al. Dima își propune să prezinte „aspectele specific românești ale curentelor literare europene". Nu înainte însă de a indica pozițiile existente în chestiunea curentelor literare continentale : prima după care acestea uniformizează literaturile naționale și a doua, potrivit căreia „nu există curente literare în genere, ci doar curente literare naționale". Sînt citați ca reprezentativi pentru ultima teorie A. O. Loverjoy și Gaëtan Picon, criticați apoi cu următorul argument : „oricare istoric literar identifică, deopotrivă, cu prilejul descrierii curentelor, trăsături comune în diferite literaturi naționale, dar și diferențieri vădite de la caz la caz". (p. 11). Foarte bine ! Numai că întrebarea e alta : ce sînt **clasicism, romantism** etc.? Evident, niște „concepte ale criticii". Se poate însă pretinde că unul sau altul definesc o realitate ca atare ? Există adică **romantism** sau **clasicism** în genere ? Sau, dimpotrivă, există numai expresii particulare ale acestora ? Că respectivele concepte au rezultat prin stabilirea „notelor comune" tuturor expresiilor particularizatoare e o banalitate. După cum e la fel de adevărat că operațiile de abstractizare și generalizare au lăsat deoparte elementele de diferențiere. Argumentul invocat de Al. Dima este fals și proba o oferă o comparație : **masă** definește o clasă de obiecte care au „trăsături comune", ca și „diferențieri vădite de la caz la caz" ; însă nimeni n-a pretins că există o **masă generală** („internațională") și **mase particulare** („naționale"). Reale sînt numai ultimele. De unde se vede că titlul volumului e incorect. Normal el trebuia să sune : **aspecte ale curentelor literare naționale.**

Tot de preambul ține și semnalarea curentelor ce ar aparține exclusiv literaturii române. Între ele Al. Dima citează „pașoptismul care nu trebuie confundat cu romantismul pur și simplu" (p. 12), curentul **Contemporanului** și cel eminescian. Cîteva observații : „romantism pur și simplu" nu există nicăieri, iar curentele sînt reprezentate, cum spune și Wellek (citat la p. 20), prin personalitățile creatoare. Ori **Contemporanul** n-a impus nici un scriitor de seamă, ca și curentul eminescian de altfel. Al. Dima susține că acesta din urmă a fost impus de Eminescu. Nu cumva însă eminescianismul, il ia pe poet drept model, eminescienii — deci reprezentanți ai „curentului" — fiind cei care eminescianizează, adică Micle, Vlahuță etc. ?.

Partea substanțială a „studiului" în discuție, se consumă în notarea particularităților curentelor naționale, comparate cu cele analoage din Occidentul european, nu cu conceptele lor. De unde se vede încă o dată că nu există curente literare internaționale.

Al. DOBRESCU

---

dialogul criticii

ROMANUL ÎN DOUĂ OGLINZI

„Nu analiștii sînt de vină, ci romancierii : că nu progresează destul de iute, și că nu dialoghează cu critica, neluînd calea discuției teoretice măcar cit să se explice", afirma Petru Popescu în intervenția sa din cadrul anchetei *Condiția romanului*, inițiată de revista *Luceafărul* (Nr. 23, 9 iunie 1973). De acord cu Petru Popescu, vom aprecia inițiativa *Luceafărului* subliniind necesitatea „întîlnirilor" critic-romancier, întîlniri de pe urma cărora romancierul are încă o dată ocazia să se privească în oglinda criticii, iar criticul, la rîndul său, să-și „verifice" repertoriul teoretic confruntîndu-l cu mărturisirile romancierilor. Ceea ce ne interesează în mod special nu este modul în care critica receptează romanul, ci, imaginea romanului văzută în două oglinzi așezate față în față.

Nu fără mirare observăm că, deși prilejul unei explicări teoretice era oferit de premizele anchetei, P. Popescu a căutat mai puțin să-și exprime crezul teoretic și mai mult să se „războiască" cu o critică dominată de „inhibiție", „prețiozitate", schematism și, în ultimă instanță, de lipsă de receptivitate. Unii analiști, acuză Petru Popescu, „nu sînt capabili să recunoască un roman bun după primele zece pagini, și după simptomele cardinale : trebuie să pună romanul la zeci de încercări, ca la analize de laborator minuțioase și multe, care ar dovedi în cele din urmă că este cu adevărat metal ceea ce se manifesta ca metal din prima clipă, prin asociația cu magnetul". O parte a criticii confundă „greoiul, plicticosul, incolorul" cu „seriosul, cu maturul, cu armonicul". Inovatorii „sînt cel mai lesne de bănuit", ș.a.m.d. Incetul cu încetul, intervenția lui Petru Popescu deviază într-un rechizitoriu la adresa criticii, rechizitoriu care, fără o țintă concretă (nici un exemplu nu ne este oferit) face obiectul unei polemici fără... adresă.

Să reconstituim, totuși, din puținele propoziții cu caracter teoretic, Romanul, așa cum îl vede Petru Popescu : un roman net (?), simplu, direct, dezinhibat ; un roman cu „epică evidentă" și care „se citește pe nerăsuflate" ; un roman sincer, realist, dar de un realism care nu poate fi nici „judecat", nici contestat, nici aprobat, ci, pur și simplu, consemnat ca atare. Dacă, pe de o parte, Petru Popescu găsește că realismul e util și recomandabil, pe de altă parte contestă calitatea criticii de a aprecia în ce măsură un roman sau altul e realist sau nu. Ori, tocmai aici este eroarea : cînd romancierul își revendică dreptul de a impune o nouă „viziune" asupra realității, el *cere* criticii (cititorului) nu aprecierea artei sale de povestitor, ci a puterii sale de a „reflecta" realitatea verosimil și „original". In ultimă instanță romancierul se vrea creatorul unor sensuri noi, dar refuză ca acestor sensuri să li se caute... înțelesul ! Convingerea că între *a voi* și *a face* nu există nici o diferență îl conduce pe Petru Popescu la ideea că în literatură *intenția* devine *fapt* și *proiectul operă. A voi* să scrii realist nu înseamnă numaidecît *a o face. A propune* un sens nou asupra unei realități date nu înseamnă și *a-l valida*. In interpretarea pe care o dădea *Sfîrșitului bahic*, Dan Cristea reproșa romancierului alegerea unui narator („junele contabil") a cărui „viziune" asupra realității (explicabilă pentru condiția sa socială) nu corespunde metamorfozei sale ulterioare. „Ideea" urmărită de autor este superioară condiției personajului. Nicolae Manolescu *(România literară)* și George Pruteanu *(Convorbiri literare)*, în două analize deosebit de precise ale romanului lui Petru Popescu, au subliniat și alte deficiențe ale *Sfîrșitului bahic* : un oarecare schematism al personajelor, o „îngroșare" a realului, o depășire a limitelor „verosimilului". Ori, două din nemulțumirile lui Petru Popescu se referă tocmai la obiecțiile pe care critica le aduce „neverosimilului" și „schematismului" : „Cea mai ușoară acuzație e aceasta — cutare lucru nu-i verosimil, cutare raport, personaj, tip, e schematic". Acuzația e gratuită, căci „verosimilul" unei situații nu se măsoară prin raportare reală, ci la datele existente în roman. Neverosimilă este o împrejurare care contravine flagrant atributelor personajelor, desfășurării logice (ilogice) a intrigii, etc. O atitudine care contravine „caracterului" unui personaj fără să devină, ulterior, un atribut al personajului și fără să-și găsească o motivație în logica textului este neverosimilă. Criticul nu citește o carte cu prejudecăți și nu impune cărții canoane de „verosimil" și „neverosimil", dar are obligația să verifice dacă romancierul respectă „regulile" pe care el însuși le propune. Un personaj nu este „schematic" pentru că în „realitate" e mai complex : personajele de ficțiune nu „copie" personajele reale ci le creează. Dar, cu toate acestea, un personaj poate fi schematic cînd atributele pe care romancierul i le dezvăluie sînt sărace. Cazul limită al schematismului poate fi recunoscut în producțiile populare unde, însă, interesează nu personajul în sine (adesea un simplu „rol"), ci categoria morală pe care acesta o reprezintă.

Să revenim la punctul de plecare al discuției noastre : dacă, în principiu, Romancierul vorbește de propria operă, o face nu atît pentru a o apăra, cît, mai ales, pentru a lămuri anumite puncte de vedere, pentru a motiva alegerea unei modalități narative, pentru a explica intenții trecute cu vederea. Există și exemple ilustre, cum ar fi cele ale lui H. James (ale cărui contribuții teoretice s-au materializat în studiul lui Percy Lubbock, *The Craft of Fiction)*, Proust *(Contre Sainte-Beuve)*, sau, și mai recent, eseurile lui Robbe-Grillet, N. Sarraute, Michel Butor, Jean Ricardou, Maurice Blanchot. Intervențiile lor nu au căutat numai să justifice propria operă, ci au contribuit efectiv la impunerea unei noi modalități epice. Nu pledăm cauza romancierului-teoretician ; ținem să subliniem, însă, că, în cazul cînd romancierul vrea cu orice preț să facă „publice" secretele creației sale, are față de cititor datoria să fie stăpîn pe argumentele invocate. Articolul lui Petru Popescu *(Inhibiția în recepția critică)* nu este singura sa intervenție în care pledează pentru folosirea persoanei a-ntîia (alegerea modalității narative este, într-un anumit sens, decisivă ; dar folosirea persoanei a-ntîia nu implică, aprioric, un coeficient sporit de „sinceritate" : așa după cum persoana întîia poate minți, persoana a treia poate fi „sinceră". Nu persoana gramaticală asigură „sinceritatea" sau nesinceritatea romancierului, după cum nu prezintă o garanție în plus sau în minus pentru cititor) și pentru un roman „care are epică evidentă".

Dezinvoltura pe care o cere Petru Popescu romancierului e foarte aproape de nepăsare : a povesti „fără complexe" (a se citi : fără a medita asupra propriei creații) conduce adeseori la deficiențe reale și nu imaginate de o critică „inhibată". Observația lui Dan Cristea nu vizează un aspect fără importanță al romanului : alegerea tehnicii narative este hotărîtoare pentru roman, chiar dacă opera, o dată scrisă, nu mai mărturisește explicit îndoielile sau certitudinile romancierului. Dan Cristea o spune fără ezitare : alegerea unui narator mai „înzestrat" ar fi scutit *Sfîrșitul bahic* de unele scăderi.

(continuare în pag. 11)

Val CONDURACHE

structuralismul și critica de film

răspund: GIULIO CARLO ARGAN
GILLO DORFLES
LUIGI CHIARINI
I. M. LOTMAN
UMBERTO ECO
CRISTIAN METZ

puncte de vedere

„Cinematograful a fost, în ultimii ani, obiectul unor numeroase tentative de a-i aplica metoda structuralistă. Într-un moment în care, continuînd desfășurarea studiilor, pare posbilă efectuarea în perspectivă a unor bilanțuri am dori să analizăm în ce mod se poate afirma că noile contribuții au influențat practic critica devenind un act de verificare metodologică".

Pornind de aici, revista italiană Bianco e nero, în nr. 3-4/1972, formulează trei chestionare ce au în vedere următoarele :

— Cum și la ce realizări a ajuns critica cinematografică și dacă se poate constata o anume rămînere în urmă a acesteia față de critica unor alte forme de expresie (literatură, arte plastice etc.).

— Dacă existența unei semiologii a cinematografului a putut contribui, în totalitatea sa, la dezvoltarea unei teorii generale a cinematografului.

— Dacă în elaborarea unei metode critice structuraliste specifice cinematografiei au apărut și instrumente și intenții specifice altor discipline.

Dintre punctele de vedere emise am selectat cîteva, aparținînd unor critici și esteticieni, mai mult decît familiarizate cu problemele puse în discuție, puncte de vedere în care, dincolo de considerațiile de strictă specialitate și, de fapt, în strînsă legătură cu acestea, se fac referiri la rolul mereu crescînd al cinematografiei în lumea de azi, la necesitatea ca producția cinematografică să fie considerată o nouă cultură, o cultură de masă și nu una inferioară (Giulio Carlo Argan).

GIULIO CARLO ARGAN

Insuficienta mea informare specifică mă constrînge să răspund din exterior, în limitele din care prob'ema cinematografică intră într-o problematică mai vastă, aceea a comunicării estetice în sistemul culturii de masă. Nu este vorba de o problemă marginală ci de una de vîrf : cinematograful este poate singurul aparat de comunicare eventual estetică realizată cu tehnici industriale, integrată în circuitul producției și al consumului, destinată folosirii unui drept colectiv. În nici un alt compartiment al producției de imagini nu se poate studia, ca în cinematograf posibilitatea supraviețuirii și a probabilei configurații a experienței estetice într-o cultură de masă.

„Crearea" unei semiologii a cinematografului are mai întîi meritul de a fi făcut dreptate în raport cu multe prejudecăți : filmul ca povestire în imagini, ca artă plastică, muzică etc. Problema se va deplasa de la discursul filmat la discursul filmic și astfel la specificul semantic al cinematografului ; de aici înainte a progresat cercetarea valorilor proprii structurii filmice, fără a fi transferate cinematografului cu arbitrariile analogii ale povestirii, ale teatrului și ale picturii.

Nu cred că există și nici că momentan poate exista o „teorie generală" a cinematografiei, care evident se poate realiza mai ales prin analize fenomenclogice. O asemenea teorie se va forma, foarte lent, în însăși cinematografie, care va căuta să se elibereze de monstruoasele deformări tradiționaliste ale intrigilor (subiectelcr) neverosimile ca în roman, și actorii de preocuparea de a „juca un spectacol". Dacă cinematograful se justifică, așa cum se justifică, numai inclus într-un sistem informațional, obiectivul devine informarea și nu spectacolul ; informația poate fi tot atît de dramatică și chiar tot atît de „fantastică" după cum este spectacolul. Mi se pare, deci, absurd a stabili pentru acțiunea filmică un cîmp de imagini determinate, prefabricate, speciale, un itinerariu narativ prestabilit, un „scenariu". Nu pot exista limite de spațiu și de timp, cîmpul de acțiune este realitatea în întreaga sa desfășurare și numai datorită realității se poate naște, dezvolta și conchide acțiunea. Aparatul de filmat este considerat adesea aparat de re-filmat, nu un instrument de explorare a realității, ci, un mijloc de comunicare a experiențelor reale sau imaginare, date.

O bună parte a criticii cinematografice împrumută încă metode și procedee de la critica literară sau plastică. Același lucru se poate spune și despre producția de filme care se judecă foarte rar drept o cultură de masă, o nouă cultură, ci mai curînd drept vulgarizare, banalizare, cultură inferioară. Depășind aceste complexe de inferioritate, cinematograful va putea să-și asume funcția de avangardă culturală care i se cuvine și pe care a și avut-o în trecut — mă gîndesc să dau un singur exemplu, acela al filmelor lui Eisenstein, la noutatea lor structurală incontestabil cunoscută, odată cu primele încercări ruse în domeniul structuralismului lingvistic

GILLO DORFLES

Pînă la un punct, întronarea unei semiotici cinematografice este utilă dezvoltării unei teorii generale despre cinematograf ; înainte de a răspunde acestei întrebări vreau să clarific ceva : a) consider cinematograful ca un limbaj avînd caracteristici precise estetice și b) admit a crede ca utilă și importantă prezența unui element structural în orice limbaj artistic și deci și în acela cinematografic. Este ușor de constatat faptul, chiar din aceste două considerații, că azi sîntem foarte departe de vechile scheme ale unei estetici idealiste care încă ieri (mai exact nu mai mult de aproape o duzină de ani) domina considerațiile practice și teoretice ale criticii italiene. Această cons'atare poate fi luată drept pozitivă. Nu trebuie să ne amăgim cu probleme de tipul acelora care se învîrtesc în jurul relației „cinema-artă plastică" sau „cinema-nonartă" sau cu distincția între o „poezie" sau o „proză" cinematografică, fiind totuși un progres. Este un mare progres, însă, acela de a supune limbajul filmic unor analize precise și totodată utile am reveni (după bine cunoscutele scheme ale lui Jakobson) la unele funcții de expresivitate, cunoaștere, faptică, semantică, poetică, metalingvistică, etc. etc.

Diversele limbaje artistice s-au dezvoltat cu și fără prezența adaosurilor lingvistice urmărite de „poeticile" proprii (în sensul „modalităților de a crea opera" și în sensul dat acestui termen de Jakobson, adică de analiză lingvistică a limbajului poetic) nesinchisindu-se, în totalitate, de părerile criticilor. Aceștia n-au reușit decît arareori să „facă saltul" aplicării teoretice a formulărilor structuraliste cu ajutorul unor reale și proprii cercetări axiologice. Judecata de valoare — atît cît este sau poate fi ca atare — formulată de un critic expert, conștiincios și dotat cu un „fler" special — (se știe că din punct de vedere estetic gura, nasul sau orice alt organ de simț ajută !) — este totdeauna o judecată bazată esențialmente pe date iraționale și empirice care valorează foarte puțin în arsenalul celcr mai complexe semiotice, nefăcînd altceva decît a „amesteca" cărțile.

În concluzie orice critic care se respectă va trebui să aibă la dispoziția sa, atît vechiul bagaj istoric, în afară de cel tehnic (care-i va permite să nu facă erori grosolane în analizele sale critice) trebuind să dispună, în același timp de noul bagaj structuralist — semiologic. Stăpînirea acestor două instrumente îi va permite să-și realizeze coerent și, dacă e posibil, științific punctul său de vedere fără a cădea în greșelile unor goale exerciții „lirice", romantice, analogice conținute într-o epocă. Deci, pentru a sfîrși, acela care își va permite să facă pînă la capăt o judecată axiologică aceasta nu se va datora decît „gustului" său — chiar necontrolabil — (asupra căror „oscilații" am discutat destul).

tangențe

LUIGI CHIARINI

Mi se pare că a aduce în critica de film sau cinematografică metodele structuralistice născute pentru lingvistică nu va fi mare lucru. Sînt întru totul de acord cu structuraliștii René Wellek, Austin Warren cînd afirmă în Teoria literaturii și metodologia studiului literar (Bologna 1956), că „Dorința istoricilor de artă, în cel mai larg sens, incluzîndu-i și pe istoricii literari sau muzicali, este de a dezvolta un aparat descriptiv pentru fiecare artă, bazat pe caracteristicile specifice fiecărei arte... o tehnică de a analiza care nu se poate obține fără îndoială, numai prin simpla transpunere..." Mi se pare că structuralismul a aplicat metodele specifice lingvisticii în critica de filme și cinematografie. S-ar părea că e bine, dar nu e bine deoarece, așa cum procedează, se ocupă de arte figurative. Cred, mai curînd, că ar exista un singur mod, chiar în domeniul criticii, și acesta constă în a depăși, fiind unicul mod autentic de a refuza pozițiile ocupate pînă azi. Desigur că pentru a le depăși trebuie să le cunoști și să închei socotelile cu ele.

Nu mă voi opri, deci, în critica de film la ceea ce s-a spus pînă azi, nu ; voi continua să înțeleg operele care se vor ivi ; acesta este de fapt marele secret, rezolvat chiar empiric, al cercetătorilor noștri de pînă acum. Voi refuza să fiu original adoptînd un sistem eficace pentru literatură (cum s-a întîmplat cu sistemul lui Luckacs), în cazul nostru cel structuralist, transformîndu-l pentru film.

I. M. LOTMAN

Marea răspîndire, în epoca noastră, a cunoștințelor semiologice este un semn care merită a fi luat în considerare prin toate manifestările sale, profunde sau superficiale.

Cred că acțiunile esențiale ale semiologiei și structuralismului nu constau în influența exercitată asupra criticii ci în influența exercitată asupra autorilcr de filme și asupra spectatorilor. O particularitate a semiologiei este de a supune analizelor concepte considerate evidente și elementare : ce înseamnă a „avea sens" ? Ce înseamnă „a înțelege" ! Lumea experienței cotidiene în care se simte în largul său omul secolului XIX, ne apare mai enigmatică și periculoasă decît jungla insulei misterioase.

Cinematograful este arta cea mai strîns legată de lumea înconjurătoare, și asaltul acestei evidențe l-a marcat profund. Ochiul nostru devine semiotic. În locul convingerii : „Văd și în consecință e adevărat" spectatorul contemporan e înclinat să se întrebe : „Văd — ce semnificație are ?". În cinematograf, care prin natura sa s-ar părea că nu se adresează decît indicativului prezent, au pătruns toate timpurile și modurile verbelor — apar acțiune condiționată și optativul. Metatezele devin din ce în ce mai obișnuite în cinematograf, tinzînd la realizarea metafilmelor, a filmelor despre filme, care au ca obiectiv reluarea unei realități considerată din punct de vedere logic, de importanță secundară, (8 1/2, „Totul e de vînzare").

Este într-adevăr o revoluție specifică atît a limbajului cinematografic cît și a conștiinței spectatorului. Cred că este momentul ca cinematograful să-și poată crea mijloace prin care să-și acorde „instrumentul" ca să poată analiza profunzimea lumii noastre.

Vorbind de metode „autonome" ale științei cinematografice ar fi necesar să notăm următoarele : se vorbește adesea de ceea ce poate lua cinematograful din semiologie — mi se pare că a întreba „ce poate lua semiologia de la cinematograf" este mult mai actual. Fiindcă în studiul sistemelor semiologice, prima etapă este cea a fixării tuturor tipurilor de comunicare. În acel moment, era important a se găsi o formulă comună și lingvistica a oferit-o.

În zilele noastre, cînd unele discipline specific semiologice formează o semiologie unificată a culturii, se observă cu claritate că informația trebuie transmisă măcar pe două canale cu construcții diferite. Un timp a încercat să se găsească o schemă generală de informare prin cuvînt și desen, astăzi se întreabă : „De ce transmiterea unei informații verbale necesită prezența unei imagini-icoană ?". Studiile cinematografice ne permit, de exemplu, a rezolva esența narațiunii, datorită faptului că este vorba de o narațiune a imaginilor și nu de o povestire verbală obișnuită.

Structura complexă în care cuvîntul apare ca un desen și desenul ca un cuvînt — păstrîndu-și cu toate astea caracterul specific — reprezintă, mai degrabă, un obiect ideal pentru studii semiologice.

UMBERTO ECO

Aplicarea azi, a metodelor structuraliste asupra diverselor acte privește în ordinea protocolară și a rigorii ; a) literatura, b) cinematograful, c) arhitectura și urbanistica, d) artele vizuale, e) muzica. După cum se vede cinematograful se plasează pe locul doi. Ocuparea primului loc de literatură se datorează faptului că metodele structuraliste s-au născut din experiența lingvistică aplicîndu-se deci, la început, pe materiale verbale. Arhitectura a făcut obiectul unor intense discuții semiotico-structuraliste, ca și artele plastice, și contrar unor păreri emise, se află încă într-un stadiu de analize presemiotice ; discuția semiotică asupra artelcr vizuale a aprofundat numai analizele și definirea codurilor icoane, înainte de folosirea lor estetică. În cinematograf, cu toate astea, trebuie citat aportul lui Metz, studiile lui Bettetini, discuțiile din diferite reviste de specialitate, observîndu-se astfel maturitatea cercetărilor. Rațiunile sînt multiple, dar prima se datorește faptului că filmul este un discurs construit de un aparat de proiecție pentru montaj ; o vorbire în care identificarea unor momente discrete, chiar și la nivel macroscopic, conștiința de a le afla în centrul unei combinații reversibile, posibilitatea de a rupe fluxul temporal al discursului în momente asemănătoare sincronic, acestea și încă alte elemente caracterizante atenției structuraliste în anumite discursuri, care apar cu claritate în atenția cercetătorului, sînt prezente ca punct de vedere critic în conștiința celui care le folosește făcînd parte dintr-o problematică presemiotică, care a ajuns la studiile structuraliste, încărcată de „atenție structuralistă". Cercetarea este însă insuficientă la nivelul unei semantici a punerii în cadru, a pragului în care problema cinematografului se confundă cu problema imaginilor fixe și a raporturilor dintre convenția simbolică și reproducerea asemănătoare realității. Dar și din aceste puncte de vedere, semiotica cinematografului a abordat cu mai mult curaj aceste teme (a se vedea Communications nr. 5, recentul Cinéma et Langage de Metz ca și L indice del realismo de Bettetini) decît s-a făcut pentru celelalte arte vizuale.

CRISTIAN METZ

Mi se pare că, critica cinematografică, în majoritatea cazurilor dovedește o netă rămînere în urmă față de critica literară (sau oricare alta). Întîrziere datorată următoarelor două cauze :

Cinematograful a apărut mult mai tîrziu în istoria umanității, astfel că studierea sa nu poate beneficia de o acumulare seculară de reflecții și de analize : acest dezavantaj nu poate fi depășit printr-o nerăbdare plină de ardoare sau printr-o bulimie programatică : se va rezolva cu timpul.

În studierea cinematografului, limba — obiect (care este cinematografic) este metalimbajul (care poate fi confundat cu oricare limbă naturală : franceza, italiana, etc.) nu se pot omogeniza. Astfel obiectul filmic este mai puțin dominabil de obiectele lingvistice. Desigur că este totuși, dar e nevoie de răbdare, de gîndire și de cunoașterea sensului negativ.

Dacă luăm în considerație un fapt deja cunoscut, cinematograful se pretează la o încercare de a lua contact structural — mai mult decît structuralist comportînd astfel o conceptualizare care este totuși depășită — în aceeași măsură (dar nu mare) la alte obiecte.

Eroarea principală, în materie, provine din faptul că foarte adesea se consideră cinematograful drept un cod, literatura fiind al doilea, pictura al treilea etc. Dar fiecare din aceste modalități de expresie este mai degrabă un limbaj fără apel la mai multe coduri distincte, unele dintre ele fiind comune multor limbaje (și deci, fiecare din ele, nespecifice). Unitatea cinematografului ca și a celorlalte limbaje este de natură textuală și nu asemenea unui cod, ceea ce este propriu cinematografului este natura materială a semnificației și a muncii care se desfășoară — anumite coduri sînt normale și pot fi considerate drept coduri cinematografice, altele în schimb, sînt filmice fără a fi cinematografice, apar în filme, dar și altundeva, în alte producții ale aceleiași societăți, ale aceleiași clase, ale aceleiași epoci ; intervenind cînd se analizează un film nu cînd se analizează cinematograful. Diferitele „limbaje" ca și, de exemplu, diferitele „arte" nu au acel tip de relații pe care logicienii le numesc de exterioritate sau de excludere ; absența unei zone comune (sau cea a unui cod comun) sînt în raporturi logice mai complexe în ceea ce privește includerea și intersectarea. Astfel cinematograful include fotografia : reia codurile fotografice pentru a le rescrie în maniera sa.

Studiul imanent, studiul testelor (pentru noi al filmelor) nu are ca efect respingerea preocupării istorico-sociale. După părerea mea este unicul mod de a lua contact cu un punct de vedere real asupra istoriei culturilor. Formele, ca și conținuturile, sînt conținute de istorie și necesită determinări care sînt în ultimă instanță infrastructurale. Cu toate acestea cinematograful, ca și toate artele în ansamblu, aparțin suprastructurii, sferei ideologice, antropologiei culturale și nu antropologiei sociale (chiar dacă aceasta o determină pe prima).

în românește de Andriana FIANU

cartea străină

UN UNIVERS KAFKIAN [1]

Goffredo Parise a primit cele două premii rîvnite de orice scriitor italian: **Viareggio** şi **Strega**. Sînt premii care permit unui autor să ajungă la o masă mare de cititori. Numeroase traduceri i-au lărgit audienţa peste hotarele Italiei. Asta nu înseamnă însă că prozatorul ar face vreun fel de concesii şi ar cultiva un tip de literatură „populară“. Dimpotrivă, personalitatea sa se exprimă în texte destul de puţin „pitoreşti“. **Crematoriul din Viena** o confirmă. Fragmentele acestei cărţi refuză o naraţiune atractivă şi sînt, în ultimă instanţă, variaţiuni pe o singură temă. Este vorba de inadaptarea fiinţei umane la o societate de consum, la o structură socială care elimină umanul. Eroii (sau eroul) sînt de o uniformitate la fel de cenuşie ca universul în care trăiesc. Univers este prea mult spus, pentru că termenul presupune un complex de relaţii, de trăiri (ş.a.m.d.) — pe cînd personajele lui Goffredo Parise sînt nişte personaje liniare. Asemeni atmosferei din scrierile lui Kafka — a angoasei prezentă în fiecare gest — şi în **Crematoriul din Viena** adevăratul personaj este o stare de spirit. Teama, neliniştea, nesiguranţa, o ierarhie sufocantă, lipsa de dragoste, se desprind din aceste texte. Nu există complicaţii ale intrigii, stări gradate de tensiune sau alte elemente obişnuite în epica tradiţională. Fiecare capitol (sau fragment) nu pare a fi decît o „demonstrare“ a unei situaţii. Un subaltern urmăreşte cu groază privirea şefului şi-şi dă seama că lipsa entuziasmului în muncă a fost descoperită şi de aici va începe dezastrul; acesta nu e provocat decît de o „legitimă“ „racordare“ la legile fireşti ale naturii umane, ce par să-şi fi pierdut, în epoca socială a prozei respective, orice drept de existenţă.

In acest uriaş mecanism social — care prin îngroşare are aerul unei ficţiuni futurologice — individul nu mai are dreptul să fie decît un simplu angrenaj, o simplă rotiţă. Sentimentele, trăirile de orice fel sînt privite ca o infirmitate şi cel care ajunge la ele este exclus. Reificarea este deplină şi un individ nu mai există decît în măsura în care vinde şi i se cumpără existenţa. Această relaţie de vînzare-cumpărare tronează peste tot şi ea devine un tabu.

Din toate fragmentele se desprinde o nemişcare copleşitoare, o frică de schimbări explicabilă dacă ne gîndim că „personajele“ au pierdut orice noţiune de trăire, de progres. Universul este kafkian, aşa cum mai aminteam, însă atmosfera care apropie de autorul **Procesului** nu este dată doar de situaţii. Este vorba şi de respectarea unei anumite „poetici“ inaugurată de autorul amintit. Aceasta ar consta într-o economie strictă a mijloacelor expresiei. O economie nu doar „tehnică“, ci într-o osmoză continuă cu o anumită structurare a conţinutului; aceasta datorită unei aparente izolări a motivului central. S-ar părea deci că şi în „fragmentele“ lui Goffredo Parise societatea este abandonată în favoarea unor aspecte precizate pînă la izolare. Este vorba însă de o exemplificare, de reducerea unui număr de situaţii şi posibilităţi pînă la un numitor comun. De aici aspectul abstract şi continua izolare a personajelor. Ele par singure pentru că uniformizarea unei anumite societăţi a dus la o asemănare izbitoare a indivizilor, în genul pieselor fabricate pe bandă rulantă de marea industrie. Într-un loc oamenii sînt identici „cum sînt furnicile într-un muşuroi“. În altul întreaga mecanizare „igienică“ este de fapt o atroce capcană. Un paşnic cuplu vizitează un anumit imobil — ce se dovedeşte a fi un crematoriu. Dar nu unul obişnuit, ci dotat cu tot „confortul“ modern. Dincolo de toate „perfecţiunile“, locul respectiv are o bizară destinaţie; neştiutorul vizitator asistă la ceremonia religioasă care este chiar a lui, ca într-o parodie a aşa-ziselor crime perfecte. O telefonistă ajunge la concluzia că e doar „o marfă“ şi preţul acesteia „adică mai bine zis, definiţia şi preţul acestei mărfi sînt stabilite nu de mine, ci de către alţii“ (p. 179). Concluzia o împinge către o profesiune în care nu mai are ce căuta morala dar i se pare mai „realistă“. În dragoste această singurătate a fiinţelor-nefiinţe, „reificate“, este cu atît mai evidentă; fiecare cuplu este doar o alăturare de interese şi cînd unul nu mai rezistă, nici şubreda alăturare de pînă atunci nu mai are nici un rost. Alteori cuvintele sînt un prilej de meditaţie tot pentru definirea unor „valori de schimb“, a unor relaţii de vînzare-cumpărare. In general, întreaga carte este parcă o ilustrare a unor ecuaţii de relaţii economice. Este descrisă o societate avansată economic, dar în care omul nu mai are nici un loc. E o preocupare mai veche a literaturii şi cinematografului italian, aceea de a reclama permanent şi o evoluţie a omului, pe lîngă cea a tehnicii. Este vorba, simplificînd, de nuanţarea unei alienări treptate. In traducerea şi cu prefaţa lui Alexandru Balaci acest volum este, în acelaşi timp, o apropiere de opera unui scriitor de prestigiu şi de un univers al cărui pericol este vizibil şi de pe poziţiile umanismului pe care-l cultivăm.

ITALO SVEVO [2]

Un destin aparte este nu atît cel al personajului din **O viaţă**, cît cel al autorului, al lui Italo Svevo. Scriitor care are astăzi un loc sigur în perspectivele cunoscătorilor, Svevo s-a impus destul de greu şi, mai realişti fiind, de fapt nu s-a impus în măsura în care cărţile sale o reclamă. Autor a trei romane — **O viaţă, Senilità** şi **Conştiinţa lui Zeno** — prozatorul n-a avut la data publicării volumelor cititori prea atenţi, iar după recunoaşterea de mai tîrziu, lecturile specialiştilor îl apropiau de diverse orientări în lumina cărora meritul său novator nu e prea mare dar faţă de care, în realitate, n-a avut nici un fel de afinităţi. Apreciat la început de James Joyce, Svevo n-a avut totuşi norocul la audienţa de care se bucurase acesta. Destinul său mai poate părea aparte şi din alt punct de vedere: în ultimii ani s-au tradus în româneşte textele sale capitale, însă articolul cel mai competent scris la noi despre Svevo îi aparţine lui Mircea Eliade şi are deja, de la data apariţiei, cîteva decenii.

O viaţă este primul din seria celor trei romane amintite şi singurul care s-a bucurat de o primire ceva mai atentă a publicului la apariţie. Apărut în 1892, astăzi romanul nu pare deloc desuet. Intoarcerea conştiinţei personajului către el însuşi, insistenta „analiză“ interioară este cultivată cu dezinvoltură. Cei care ar ignora data apariţiei ar găsi o „influenţă“ a prozei lui Proust. Svevo l-a precedat însă. Dar aşa cum sublinia şi M. Eliade, nu în analiză — despre care s-a vorbit destul — e singura calitate a romancierului. Realismul romanelor sale e suficient de puternic pentru a contura o societate, un anumit tip de viaţă, de hotărîri şi atitudini. Intr-adevăr, aşa cum se amintea, în toate romanele lui Italo Svevo apar moartea şi iubirea, fără a fi însă evenimente zguduitoare. Afirmaţia este adevărată, însă ce se ascunde în spatele acestei „neaderenţe“ la marile momente ale existenţei? Lui Alfonso Nitti îi moare mama. Este deci o situaţie epică ce de obicei este folosită de autori pentru a preciza caractere esenţiale. Aici însă moartea pare că trece pe lîngă Alfonso fără să-l atingă prea mult, fără a-i modifica substanţa sufletească. Işi respectă mama, o îngrijeşte cu multă atenţie, ar vrea să-i poată fi de folos, însă întrebări importante nu-l ating. Cu dragostea se întîmplă cam acelaşi lucru. Alfonso o seduce pe fiica directorului băncii la care lucrează. Dar în relaţiile cu Annetta, Alfonso nu dovedeşte iubire. Poate o oarecare afecţiune, însă şi aceasta e dizolvată de nehotărîrea ce-l stăpîneşte în permanenţă. Alfonso nu e nici un personaj pasional, nici unul care să dirijeze jocurile altora. Cu fiica directorului nu reuşeşte nici măcar să facă figură de Julien Sorel, nu se hotărăşte să culeagă ce pregătise, nici măcar la insistenţele altora. Proust poate prezenta un personaj al cărui substanţă să fie o rememorare continuă. Analizele lui Svevo sînt de altă natură. Obiectul lor nu este o traiectorie, un proces, o devenire, ci doar un moment, o situaţie statică. O trăsătură definitorie a acestui „destin“ este lipsa de perspectivă. **O viaţă** este o suită de situaţii, de conjuncturi. Meditaţia nu cuprinde decît ce poate încăpea în orizontul privirii. Cu o stăpînire deosebită a substanţei romaneşti autorul reuşeşte să echilibreze perfect această construcţie „pointilistă“. Existenţa lui Alfonso se desfăşoară fără a fi totuşi una al cărei fir să fie o devenire. Romanul nu este un „bildungsroman“. Mai repede poate fi apropiat de o suită de imagini a căror succesiune nu mai lasă nici un dubiu asupra existenţei cenuşii pe care o înfăţişează. S-ar putea spune despre Alfonso că este o „victimă a societăţii“ şi afirmaţia, în mare parte, ar fi exactă. Dar societatea în care ne apare Alfonso este una unde ceilalţi nu-i sînt foarte deosebiţi, dacă ne referim mai ales la lipsa lor de iniţiativă, de perspectivă, la viaţa de pe o zi pe alta. M. Eliade afirmă că sinuciderea lui Alfonso, în finalul cărţii, nu este justificată fiindcă personajele lui Svevo n-au aptitudini pentru gesturile existenţiale. Incadrînd evenimentul în economia cărţii ar trebui să spunem că gestul nu se justifică pentru că existenţele din roman sînt existenţe pentru care nu există început sau sfîrşit. Existenţe egale, fără stridenţe, ale unor personaje „bine intenţionate“, dar fără energii deosebite.

Calitatea cărţii este astăzi vizibilă mai ales în unitatea prin care un „destin“ literar poate apare cu atîta autenticitate urmărit şi modelat. Alfonso este un personaj plauzibil şi astăzi. **O viaţă** are valoare nu doar de introducere în creaţia romanescă ulterioară, ci e o carte suficient realizată pentru a trăi singură. Cu traducerea ei în româneşte de către Maria-Luisa Copceag, cititorii de la noi au acces la toată creaţia importantă a lui Italo Svevo.

Constantin PRICOP

1) **Goffredo Parise**, Crematoriul din Viena, **traducere şi prefaţă de Alexandru Balaci, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.**

2) **Italo Svevo**, O viaţă, **în româneşte de Maria-Luisa Copceag, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.**

dintre sute de catarge

un poet:

LUCIAN VASILIU

Cu un an în urmă, primeam din partea unui elev al Şcolii de biblioteconomie din Bucureşti un plic voluminos. Poeziile erau interesante, cîteva din ele chiar publicabile, dar semnatarul rubricii descoperise şi o poezie ce-i fusese dedicată — aşa că nu a luat lucrurile prea în serios. Şi, iată, într-una din zile a venit însuşi Lucian Vasiliu, un tînăr tăcut, cu înălţimea lui îndoită de teancul de manuscrise pe care îl avea sub braţ. Nu am schimbat între noi decît cuvinte de salut, pentru că în urma lecturii poeziilor sale nu mai era nevoie de o altă conversaţie.

Il prezentăm călduros cititorilor noştri.

Ioanid ROMANESCU

Naştere

Noi am avut înainte de copilărie o
altă copilărie. La răscruci de pustiu
în pîntecul mamei erau gemenii
cîmpiei cu iarbă sfioasă din care am
muşcat pînă am spart apropierea
depărtîndu-ne

cu o sanie din osul de pasere
al mamei, prin vama fîntînii dintre viaţă
şi moarte; apoi cu stele în ochi aproape
înăbuşiţi. Căci te-ai născut noaptea cînd
zeii dormeau într-o cochilie de melc
răstigniţi. Tu erai fratele meu mare şi
astfel primul te-ai risipit împrejur şi ai
ţipat să vină
cuvîntul. Te-am urmat îndeaproape cînd
vesteau zorii pe pleoapa lumii soarele. Şi cum
mi-am văzut umbra, de bucurie, m-am
răsucit pe călcîi şi-am strivit în picioare
clepsidra

★

Care-mi va înţelegere cîntecul
acela muşcînd din poemele mele
acela zic se va mînji de sîngele meu
şi va da seamă aproapelui care
văzîndu-l şi fiind slab din fire
va striga „s-a sinucis“

de aceea zic vouă să muşcaţi cu
grijă din carnea cuvintelor mele

şi dacă le veţi citi la o luminare în
podul cerului şi din întîmplare
va sufla vîntul şi va întoarce o filă
să nu daţi în urmă la foile
sărite
poate cu bună ştiinţă

★

Lasă-mi grădina neculeasă de
roade (dacă roade se pot numi
poemele mele scrijelate pe spinările
nopţilor) s-ar putea să
se-ndure mama odată şi să vină
să-mi scuture roua din pleoape
să-mi inunde grădina cu rufe
albe
spălate la rîurile somnului
în zori

★

Pe gîtul umbrei tale vine
somnul zornăindu-mi poemele

se prăbuşesc pereţii spre
interior acoperindu-mă şi
astfel respir şi comunic cu
cerul doar prin urechea unui
greier întemeind noaptea
şi-o lacrimă de gheaţă îmi curge
prin sînge

★

Îndelung am frămîntat chinul
tău de a naşte bărbat cu
faţa înzăpezită în iarbă — cînta
zarea în trupul tău şi eu
rupeam frunze pînă
sîngerai
şi

răsuflam numai cînd
creşteau arbori prin noi

cuvintele mele de laudă vin de departe
iubito de unde nu-ţi poate pătrunde
auzul decît ascultînd boncăluit
de cerbi şi îngenunchiere de izvoare
îmbătrînind în genunchi; cu vin
pe cărările zării la subsuoara paserii
cît să-ţi încap în retină

din lacrima trupului tău
iubito îmi cioplesc dimineţile şi-n
oglinzile lor — mătăsoase rîuri curgîndu-ţi
din ochi — întemeiez un inel de logodnă

Criticul şi viaţa imediată

(urmare din pag. 1)

O altă inadecvare frecventă, rezultat tot al insuficientului contact cu viaţa directă, este savantlîcul, pompozitatea limbajului critic. În loc să-şi democratizeze jargonul specific, inoculîndu-i vocabule din zonele fruste, simple, vii ale vorbirii, criticii de această orientare îl sterilizează la maximum, cu efecte dezastruoase atît în privinţa *justeţei* (nu poţi prinde inefabilul unei opere grăind numai în *radicale*, florile se iau cu buricele degetelor, nu cu cleştele), cît şi în privinţa comunicării. Mulţi cititori oneşti şi instruiţi declară: Nu gust critica întrucît îmi pare o ştiinţă pentru specialişti. Or criticul, dacă e un artist (şi dacă nu e, el nu e nimic!) nu se adresează doar scriitorului sau celor cîteva sute de confraţi literaţi. Baricadîndu-se în zalele expresiilor impenetrabile, el rămîne Oratorul mut al lui Ionesco, şi din toată arhisubtileria lui nu se pot dezghioca decît jalnice sunete dezarticulate.

Marea tradiţie românească este cea a realismului în critică (trecerea operei prin proba de foc a adevărului vital) şi a limpezimii vehemente. De la maiorescianul *În lături!* şi dezbaterile concret sociologice (dar nu vulgare!) ale lui Gherea, trecînd prin radiogramele de sociologie a gustului ale lui Zarifopol sau analizele socio-morale ale lui Ibrăileanu, culminînd cu vasta panoramă românească pe care o găsim în critica lui Călinescu, critica română şi-a dovedit că nimic din ce e uman nu-i e străin, şi că ceea ce se gîndeşte clar se enunţă clar.

Critica e o alchimie, care scoate aurul, adică ecourile vieţii, de oriunde, iar criticul întruchipează desăvîrşit mitul lui Ianus, fiind pururi cu o faţă spre bibliotecă şi cealaltă spre stradă.

dicţionar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

GALACTION GALA

Pseudonimul prozatorului **Grigore Pişculescu** (n. 16. IV. 1879. Dideşti-Teleorman-m. 8 III. 1961, înhumat la Mînăstirea Cernica). Fost profesor la Facultatea de teologie din Bucureşti, membru al Academiei, distins cu Premiul naţional în 1935. A debutat în 1896 cu schiţele — **Harpistul Dionis** şi **Pe terasă**, semnate Grigore Pişculescu. Simpatizant al mişcării socialiste, a colaborat la cea mai mare parte din presa democrată.

Scrieri despre: Teodor Vârgolici: **Gala Galaction** (monografie cuprinzînd şi bibliografia scrierilor şi a referinţelor, E.P.L., 1967); Adriana Niculin: **Gala Galaction — omul şi opera** (Ed. Cartea românească, 1971).

GEORGE ALEXANDRU

Numele literar al prozatorului şi criticului **George Georgescu** (n. 6. IV. 1930 — Bucureşti). În anul 1949 s-a înscris la Facultatea de filologie din Bucureşti. O perioadă de timp a lucrat ca bibliotecar la Biblioteca Academiei. A fost distins cu Premul Uniunii Scriitorilor pe anul 1971.

Scrieri: **Simple întîmplări cu sensul la urmă** (povestiri, 1970); **Marele Alpha** (eseu despre Tudor Arghezi, 1970); **Semne şi repere** (Ed. Cartea Românească, 1971); **Clepsidra cu venin** (proză, 1971).

Studii despre: Mircea Iorgulescu („Convorbiri literare“, nr. 23-1972, pag 10).

GHEORGHE DIN MOLDOVA

Pseudonimul poetului **Gheorghe Kernbach** (n. 1859 la Botoşani — m. 1909). A făcut studii de statistică în Italia. A debutat în „Revista nouă“ a lui B. P. Haşdeu. A condus ziarul „Albina“ şi a fost unul din fondatorii revistei „Emanciparea“. A mai semnat cu pseudonimul Victor C. Rareş.

Scrieri: **Poezii** (Bucureşti, 1894): **Versuri şi proză** (1912); **Scîntei** (Bucureşti, 1930).

GHERGHINESCU VANIA

Numele literar al poetului **Dumitru Gherghinescu** (n. 12 XI. 1900 în comuna Grozeşti, jud. Mehedinţi — m. 5. X. 1971 la Braşov). A debutat în revista: „Datina“ (Tr. Severin), în perioada claselor liceale, sub pseudonimul **Il. D. Rim.** A condus revista de poezie „Claviaturi“ (Braşov, 1941-1942). În anul 1941 a primit Premiul Academiei pentru poezie. În ultima perioadă a vieţii a lucrat în colectivul redacţiei „Astra“ (Braşov).

Scrieri: **Drumul lung** (versuri, 1928); Amvonul de azur (versuri 1933); **Privighetoarea oarbă** (versuri, 1940); **Timp sonor** (versuri, 1968); **Acolo sus, steaua** (elegii, Ed. Cartea Românească, 1971).

Scrieri despre: Şerban Cioculescu — „Carte frumoasă, cinste cui te-a scris!“ („Astra“, nr. 10, 1971); Şerban Cioculescu: **Amintiri despre Vania** („România literară“, octombrie, 1971); N. Florescu: **Cu Gherghinescu Vania** („Cronica“, nr. 46. 1970).

ROMANUL ÎN DOUĂ OGLINZI

(urmare din pag. 9)

Meditaţia asupra romanului nu îl împiedică pe romancier nici să fie „spontan“, nici „sincer“. O literatură „greoaie, plicticoasă, incoloră“, un roman „bombat, şi pompos, stufos intelectualiceşte, cu trimiteri, cu ton, cu morgă“ pot fi scrise „spontan“ de un scriitor lipsit de har. Un roman fără „epică evidentă“ poate fi citit „pe nerăsuflate“; o naraţiune care abundă în întîmplări poate fi plicticoasă. In literatură, „sinceritatea“ şi „spontaneitatea“, nu se măsoară în unităţi pe care scriitorul le pune, în afara textului, la dispoziţia publicului: dimpotrivă, ele se pot învăţa. Nimeni nu ştie dacă Shakespeare a fost un sincer sau a minţit: pentru cititor important este ca povestea să poată fi luată drept adevăr.

POEZIE AFRICANĂ

GABRIELE OKARA

(NIGERIA)

duh al vîntului

Acum vin berzele —
pete albe în cerul tăcut.
Au migrat în nord căutînd
clime mai blînde să-şi dureze cuiburi
cînd aici ploua.

Ele sînt iar cu mine acum —
duhuri ale vîntului,
dincolo de veghea miinilor de zei
ele călătoresc in nord în vest în est
purtate de instinct.

Dar din voinţa zeilor —
eu stau pe-această stîncă
privindu-le cum vin şi pleacă
de la răsăritul la apusul soarelui,
cu duhul
ce se ridică înlăuntrul lor.

Se ridică, şi un iaz roşu se bate
şi fiecare undă a lui este
o chemare vitală a instinctului
o dorinţă intr-un milion de celule
zăvorită.
O Dumnezeu al zeilor şi al meu

nu-mi voi apleca urechea
spre acest clopot
spre rugăciunea de amiază,
pentru că barza mea e intemniţată
cu penele arse şi carnea neagră ?

AKUAK LALUAK

(GHANA)

umbra întunericului

Umbră a Întunericului, auzi-mă cum te chem.
Noaptea coboară peste noi grea rouă cade.
Tu eşti puternică asemenea nopţii !

Răsuflarea ta e dulce ca pămîntul.
Ochiul tău e mai blînd ca al unei femei.
Cornul tău, arcurile curbe a două Luni.

Pe fruntea ta e luceafărul dimineţii,
Pe spinarea ta — vulturul ;
Sub limba ta cocoaşa unui gîndac
Splendid taur din stirpea lui Osiris.

Picioarele tale sînt frumoase prin forţă
Glasul tău e adînc precum tunetul.

Ascultă eu chem chem chem,
Oh, am nevoie de tine, sînt singur,
Vino la mine degrabă, umbră a Întunericului.

PIETER ABRAHAM

(REPUBLICA SUD - AFRICANĂ)

drum solitar

Drum solitar,
Nici o stea ;
Drum solitar,
Umbre îndepărate
Şi liniştite
Tăcute ca o inimă pe moarte.
Dulce coborînd,
Trist căzînd.
Strada singuratică şi voi
Umbre
Stranii stinse umbre
Umbre ce vă tîrîţi pe furiş
Bateţi în intemniţatul suflet.
Tristeţe-tristeţe,
Amară tristeţe.
Acela e drumul pe care umblu eu.

Traduceri de Ilie CONSTANTIN

DIRAGO DIOP

(SENEGAL)

abandon

În pădurea întunecată
Sună trompete
Şi ţipă surzind tam-tamuri blestemate.
Noapte neagră, neagră noapte !

Laptele s-a acrit în tigve
Terciul s-a întărit în vase
Dar în colibe
Teama trece, teama vine,
Noapte neagră, neagră noapte !

Torţele ce se aprind
Licăresc fără contur
În umbră, şi umină,
Iar torţele fumegă,
Noapte neagră, neagră noapte !

Făpturi uluite
Suspină şi hoinăresc
Şi murmură cuvinte vechi
Cuvinte care fremătau cîndva
Noapte neagră, neagră noapte !

Dar corpurile încremenite ale puilor
Si cadavrul cald care mai mişcă
Nici un strop nu a mai curs
Nici sînge negru, nici sînge roşu
Noapte neagră, neagră noapte !

Sună trompete
Mai tare ca tam-tam-urile blestemate
Noapte neagră, neagră noapte !

Pîrîul orfan şi firav
Plînge şi cheamă lumea
De pe malurile-i vlăguite
Rătăcind fără oprire, rătăcind fără vre-un ţel.
Noapte neagră, neagră noapte !

Şi in savana-ncremenită
Părăsită de suflarea străbunilor
Trompete ţipă mai tare ca tam-tam-urile blestemate.
Noapte neagră, neagră noapte !

Arborii neliniştiţi
De seva care se încheagă
În frunzele lor şi în tija lor
Nu se mai pot ruga
De strămoşii care veneau la poalele lor
Noapte neagră, neagră noapte !

În coliba unde vine teama
Şi unde torţele se sting,
Pe pîrîul orfan
În pădurea vlăguită
Pe arborii neliniştiţi şi decoloraţi
În pădurea întunecată
Trompete urlă şi ţipă
Mai tare ca tam-tam-urile blestemate.
Noapte neagră, neagră noapte !

şoapte

Ascultă lucruri care le aude
Glasul Focului
Ascultă Glasul Apei.
Ascultă Vîntul
Şi Crîngul în suspine :
E glasul străbunilor noştri

Cei ce-au murit nu pleacă nicicînd
Ei sunt în umbră şi-n lumină
Si sunt în umbră şi-n penumbră
Morţii nu pleacă sub pămînt
Ei sunt în freamătul de arbori
În codrul ce plînge
Ei sunt în Apa care curge,
În Apa care doarme
Ei sunt în Colibă, şi în mulţime
Cei ce-au plecat, ei nu sunt morţi.

Ascultă lucrurile pe care Fiinţele şi
Glasul Focului le aud
Şi le aude glasul Apei.
Ascultă suspinele din crîng în Vînt
E duhul strămoşilor tăi
Care nici n-au plecat
Şi care nu sunt în Pămînt.
Şi nu sunt morţi.

Cei ce mor nu vor pleca nicicînd
Ei sunt în Sînul Mamei
Copii care scîncesc
Ei sunt Tăciunele ce se aprinde.
Morţii nu sunt sub Pămînt :
Ei sunt în focul ce se stinge
Ei sunt în ierburile care plîng
În stîncă şi-n pădure
Ei sunt acasă şi-n ogradă.
Ascultă adesea Lucrurile ca şi Fiinţele
Glasul Focului
Şi Glasul Apei
Ascultă crîngul suspinînd în vînt
El este duhul strămoşilor.

Ei repetă în fiecare zi
Marea Înţelegere care-i leagă,



Şi care leagă Soarta noastră
De Faptele celor tari
Soarta Morţilor noştri care nu-s morţi
Şi pactul ce ne leagă de viaţă.
Şi legea ce ne leagă de Fapte
Sufletele care mor pe maluri de Fluviu,
Suflete care se mişcă
În Stînca ce geme şi-n Iarba care plînge.
Sufletele care locuiesc
În Umbra care luminează,
În Arborele care freamătă, în Pădurea care geme,
Şi-n Apa care curge, şi-n Apa care doarme,
Suflete tari care au luat
Sufletul Morţilor care nu sînt morţi,
Morţii care n-au plecat
Morţii care nu sunt sub Pămînt.

Ascultă Lucrurile şi Fiinţele
Ce le aude Glasul Focului
Şi Glasul Apei
Ascultă
Crîngul ce suspină în Vînt !
El este Sufletul Strămoşilor.

acorduri

Mîini aspre
Sapă şi zgîrie pămînturile tari
Mîini aspre, pămînturi tari
        Aspre, dure,
        Dure şi aspre.

Mîngîierile, ele ne plac
Dar munca domoleşte
Pămîntul tare, pămînt aspru
Mîngîieri de mîini aspre
Munca mîinilor aspre
        Aspre şi dure, dure şi aspre

Mîinile aspre
Mîngîie şolduri tari
Mîini aspre, şolduri tari
        Aspre, dure,
      Dure, aspre.

Mîngîierile plac
Atingerile te domolesc
Fată neagră cu sînii tari
Mîngîieri de mîini aspre
Atingeri de mîini dure
        Dure, aspre,
        aspre, dure.

Apoi perechi, perechi
Trupurile mlădioase,
Se îmbrăţişează mlădioase,
Mlădioasele perechi

Pe pămîntul tare
Pe pămîntul înţelenit
Îmbrăţişările plac
Dragostea linişteşte
Pămînt tare, pămînt ţeapăn
Îmbrăţişarea şoldurilor tari.

Pămînt tare, pămînt sălbatec
Mîngîiat de coapsele tari
Mîngîiat de mîinile aspre
        Aspre şi dure,
        Dure şi aspre.

Traduceri de Gheorghe DRAGOŞ

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE
revista bilunara de literatura editata de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista România
Redactor şef : CORNELIU ŞTEFANACHE
Redacţia : Iaşi, strada Palat nr. 1 tel. 162 42, 172 87. Administraţia : Bucureşti, Şoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 18 33 99. Tiparul : I. P. Iaşi